839.817 DS4

Columbia University
in the City of New York

LIBRARY

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

MAR 23 1934		
OCT 31 1934		
MAR 21 1936		
JUL 7 1936		

LETTERATURE MODERNE

Studi diretti da ARTURO FARINELLI

VOLUME V.

IBSEN

Sapir Slataper

SCIPIO SLATAPER

IBSEN

CON UN CENNO SU SCIPIO SLATAPER

DI

ARTURO FARINELLI

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO — ROMA

1916

PROPRIETÀ LETTERARIA

839.8I7
D54

Torino — Tipografia Vincenzo Bona (12579).

ALLA MIA CARA MAMMA

SCIPIO SLATAPER

« Bisogna portare tutti i ginepri del Carso sulla sua tomba ».

Il mio Carso.

Ad una « Avvertenza » che doveva premettere all'opera sua l'autore di questo forte e bel volume sull'Ibsen, sostituisco, perchè così vuole il tragico destino, alcune poche parole mie. Un ricordo all'amico che, partendo per gl'ignoti lidi, volle lasciare a me, per la collana di « Studi » che dirigo, il frutto più maturo del suo ingegno, all'eroe che pugnò, beato di offrirsi in olocausto all'ara della patria, alfin ritrovata, e cadde, distruggendo il corpo altero, lasciando ai fratelli l'impronta non moritura di una personalità spiccata, originalissima, affermatasi possentemente, in pochi anni, col lavoro tenace, il vigore dell'ingegno, ed una elevatezza morale, difficile a ritrovarsi nei nostri tempi così progrediti.

Procedeva di grado in grado alle conquiste vagheggiate, con tutta l'ardenza dell'anima e la foga giovanile, ma

per vie sempre aspre e tormentose, con energie sempre raccolte, con un imperativo inflessibile della coscienza, lottando sempre, nemico di ogni leggerezza e di ogni facile abbandono. Quel suo tumulto interiore, quella sua ricchezza istintiva, la piena degli affetti, gli impeti, le ebbrezze liriche uscivano con forza convulsa e scosse ed urti alla luce invocata dell'arte. — Vi sono scrittori che, placidi e senza sforzi, sorretti direste da una mano invisibile, dànno espressione al mondo che li possiede, senza abissi e senza paurose profondità; e si ammirano e si invidiano per l'eterna, invariabile chiarezza e limpidezza; Scipio, il nostro Scipio, anela all'armonia, che gli sembra irraggiungibile; a prezzo di affanni rivela l'esuberanza e la freschezza della sua natura; pare gli si debbano tramutare le parole in cose; e non può occultare lo spasimo, benchè rida ed ami effondersi con l'ingenuità e il candore del fanciullo. Il travaglio è maggiore, per necessità, nei primi saggi, sparsi nel « Palvese », nella « Voce » e in altri periodici, che raccoglieranno gli amici; la gravità pensosa, nemica della grazia, già predomina nei primi accordi; la forma ha non so che di spezzato e di contorto; riflette l'inquietudine dell'anima, il precipitare delle immagini nella vergine fantasia, e l'aspirare ancor vago, ancor dubbioso, fluttuante tra l'angoscia e l'estasi.

Quando, varcata di poco la ventina, sentì prepotente il bisogno di gridar pace al cuore in sussulto, di liberarsi, in una confessione intima, dalla dolorosa e impetuosa ressa dei suoi fantasmi, esce in uno sfogo che ha tutta

la forza elementare, la violenza, l'irruenza, l'acerbità, la barbarie, e la divina semplicità delle nature primitive. La patria, che si sospira e non si possiede, i sogni dell'adolescente, che cresce e cresce, ed erra ed erra, e non sa a qual lido approdare, il bisogno di aver luce sui problemi della vita che s'affacciano e battono alla coscienza, sempre sveglia e sorvegliatissima, il concedersi alla natura, alle solitudini boschive, alle aspre zolle, al mare, al libero cielo, i primi amori, le prime delusioni patite, la smania di tutto abbracciare, di tutto godere, gli scoramenti improvvisi e i dubbi amletiani — nel vortice della prosa lirica affannosa e spezzata del « Mio Carso » tutto si trascina. Certa rocciosità della sua montagna è un po' nell'anima del giovane poeta. Terra senza pace, senza congiunture. Terra nuda, arsa, riarsa, ischeletrita. Erba setolosa — bora e sole. Aridi ginepri, macigni grigi. Aspre fenditure dovunque. E in nessuna parte un campo per distendersi. E lui, che tanto anela agli ampi spazi, e si darebbe alla corsa sbrigliata di un cavallo! « Correvo per sfuggire il dolore che m'inseguiva fra i cespugli mossi » — « correvo come una lepre per i lunghi solchi » — « correvo col vento espandendomi a valle, saltando allegramente » — « corsi in campagna gridando come un falco che abbia lasciato per la prima volta il suo nido ».

La pietraia conviene al suo piede svelto e forte. Su vi soffia impetuoso il vento, portato dai mari, respiro di gigante, che Scipio chiama « fratello ». Fraterno gli è tutto. Per possedere tutta la terra allarga smisuratamente le

braccia. Sogna, in conformità con la natura che lo circonda, cose fortissime, ma anche le più dolci cose ad un tempo. Sulle amare e dure zolle non spunta il fiore più tenero? Dal sasso non è spremuta la vita? Bacia il poeta i timi selvaggi, e va spiando la nascita della primavera. E trema lui, sensibilissimo, come tremano gli steli dei primi fiori aperti al cielo. E sa concedersi tutto ad una genziana che « riesce ad alzare il capo »; vede raccolto in lei tutto l'azzurro del cielo; sprofonda lo sguardo nel calice di una primola, che apre « l'occhio stupito » alla stagione nuova che si desta; contempla le acque, i torrenti, che s'inabissano nelle spaccature del suolo. Andrebbe tra le selve con la scure del legnaiolo; ma quando una quercia cade, egli l'osserva chinarsi, « silenziosa come una madre che muore ». Un'aura fervida di vita gli soffia in volto; s'agita inquieto; potesse egli « fondersi dentro quest'ora calda in cui una divina certezza d'amore freme da foglie e tronchi e fiori e uccelli »! Si spalancano frattanto gli anni giovani, e sollevano il turbine delle passioni e degli affetti. Le ombre cupe inseguono la luce più radiosa. La visione del futuro s'oscura; e un segreto abbattimento punge e ferisce il cuore.

Ma il dolore non fiacca le energie del giovane, che muove da Trieste ad altri lidi d'Italia, e benedice ognora la sua città natìa, la città che non dà pace, nè gloria, e dal cui sforzo di vita, rotta e crucciata l'anima, dovrà pur affermarsi nel mondo una nuova volontà. Ha una smania violenta di sapere; ha sete di cose armoniose;

scende a Firenze, e porta qui, tra i colli miti e sereni, fra le genti raffinate e spiritose, la sua turbolenza e il candore selvaggio, destinato a vivere ed a morire fanciullo. La baldanza, l'audacia del volere si congiungono ad una timidezza invincibile, ad un rispetto esagerato per la cultura altrui, che faceva apparire lui povero, bisognoso di sedere alla mensa degli eletti, e sempre in affanno per togliere le scabrosità e durezze alla sua favella. Segue gli studi regolarissimi all'Istituto superiore di Firenze, presso i colleghi miei, di grande autorità e gran dottrina, pur militando tra gli irregolari e scapigliati della « Voce », battaglieri per natura, fervidissimi, audacemente sinceri, smaniosi di schiaffeggiare il mondo dei pedanti, e di affermare libera e intera, potente e strapotente la propria individualità. Al vento, al sole, entro i solchi della cultura delle nuove generazioni, questi ribelli audaci, pazzamente amati e cordialmente temuti e fuggiti, gettavano semi d'idee, destinati al fermento di una vita nuova, sgombra, pensavano, dai rottami della tradizione antica. — Vinca il tormento e l'ebbrezza dell'anima sul meccanismo sterile dei rigidi calcolatori. Opera a guizzi, a lampi improvvisi, la divinità infusa in noi; ogni mortificazione degl'istinti si vendica; e non v'è salvezza per il poeta e l'artista fuori dell'assoluta sincerità, dell'immediata rivelazione ed espressione del suo interiore. Un frammento vergine e barbaro dell'anima può avere vita intensa, e significare più di un'opera vasta e compatta, generata dal più solido e luminoso dei sistemi. — Certo sono infiniti

i deliri di questi ardenti sconvolgitori e sconquassatori, mossi dalle tempeste eterne, nobili nel fondo, e di sentimento sì tenero; ma chi dirà se maggiori non sieno i deliri e i deliqui degli equilibratissimi, che seggono, non vacillanti mai, su altissimo trono, e quivi imperano, e vigilano all'educazione dei giovani, e tarpano e mozzano le ali di chi appena intenta sollevarsi sul comune, disgustato della tensione dello spirito, sempre rivolta alla conquista materiale e alla caccia dell'impiego?

Erano di natura conciliante e non prosaici i maestri all'Ateneo fiorentino; e lo Slataper trasse vantaggio reale dal loro insegnamento; tra gl'indisciplinati portò l'amore alla disciplina; vinse il disdegno per i diplomi e le lauree; immaginò che, convenientemente riformata, l'Università, non più officina di aspiranti alle cariche più lucrose dello Stato, tomba d'ogni cultura vitale, potesse significare ancora concentramento di energie, guida agl' inesperti, perchè maturassero l'ingegno e fortificassero la coscienza. Ai destini della patria, di cui non vede i confini, e chiama lontana nel « Mio Carso » — « ma il mare luccica di sole, e infinito è il mondo di là del mare » — sempre corre il pensiero del giovane, che s'addottora, e mette senno, e compiange i dissennati. Si accalora per la sorte dei fratelli; ma attende pur sempre al suo sviluppo interiore; si agita per chiarire i mille dubbi che l'assalgono; medita nuove vie per la sua ascensione spirituale. Ma dura il travaglio, dura l'inquietudine, l'inappagamento. Fiutiamo la vita, la viviamo noi veramente? Sempre forte è nello

Slataper il grido della coscienza, un imperativo del dovere, impossibile a frangersi, norma d'ogni azione, stimolo ad ogni ricerca. L'arte stessa, nel suo concetto, non ha efficacia, se è fuori d'ogni principio morale, senza passione e calore e simpatia d'umanità. L'arte è adempimento di una sacra missione, non mai trastullo; una salita al calvario; spasimo d'amore e di dolore. Si vuol concedere il giovane ad ogni flutto della vita; appare curioso di tutto; non si sazia di interrogare; eppure ha nel cuore non so che del fermissimo e austero volere del Brand ibseniano; quel suo riso sì schietto e sì largo cela pur tanta contenenza e sorveglianza di affetti!

Per necessità, egli deve specchiare, negli articoli e nelle critiche che offre ai periodici, le tendenze e le torture della sua anima. Studia in altrui l'enigma della sua propria vita. È largo di sapere; ma deve pur rivelarsi esclusivo, e risolutamente affezionarsi agli eroi del pensiero e dell'arte che più lo scuotono e lo commuovono. È un obbligo morale, seriissimo impegno di coscienza, il suo giornalismo. Non si abbandona; non si oblia. Quell'arrendevolezza, la duttilità e prontezza dei compagni gli acuiscono i contrasti che riconosce in sè; sospira una mano leggera, capace di scorrere veloce sulla carta, mentre pur tanto piombo grava a lui entro l'anima. Si contorce; appare involuto, oscuro. Mi conducevano un giorno gli amici dinanzi ai Prigioni di Michelangelo, esposti di fresco in una sala di Firenze, ed io non so come debba or ricordare quei colossi, che fremono la vita e si torcono entro

il sasso che li stringe e li addolora, pensando al primo tormento del povero Slataper per dare mobilità e agilità alle sue idee, espressione e vita ai suoi fantasmi. Tanta robustezza mal contenuta sembrava dovesse patire consunzione. Sprazzi della luce più vivida rischiaravano quella sua ampia fronte; eppure il critico, che tanto mondo di poesia chiudeva nel cuore, aveva l'aria di avanzare tra le ombre, e stentava a trovar varco, lottando cogli ostacoli e gli ingombri. Ed era inevitabile che i poeti più scissi nell'anima, più misteriosi e profondi, più chiusi nella rocca del loro io, fossero prestissimo i suoi favoriti. L'amore suo emigra dove la sua curiosità psicologica è più desta. Ritrova lo Hebbel, l'Ibsen; concentra in essi tutto il suo vigore di studio; lancia il suo scandaglio negli abissi di quelle anime dure e tormentate. Per meglio comprendere traduce; offre una versione della *Giuditta*, una scelta dei *Diari* hebbeliani; e si compiace di rilevare quell'irrigidimento della volontà ascetica, inflessibile, particolare al drammaturgo della Germania, le fenditure e le asprezze dello spirito, che considerava il mondo come « la grande ferita di Dio », la natura ciclopica, che allontanava l'umano. — A tratti, una vena lirica s'apriva nel cuore impietrito; si raddolciva il canto, e sorgeva l'elegia; e lo Slataper allora respira, si commuove, pensa ai fiori gettati tra le roccie della patria lontana; « quando un soffio di dolce amore alita su cotesto impietramento, scoppia al sole una parola semplice e meravigliosa come una genziana del Carso »,

Certo si appassiona a tutti i problemi che agitano i compagni; ma non s'avventura nel pelago delle teorie e delle astrazioni filosofiche, e preferisce trasfondere nella pratica i principî e le dottrine discusse. L'arte rimaneva pur sempre alla cima di ogni suo pensiero. Giungesse egli un giorno ad afferrarne l'essenza vera, a scrutarne il mistero! Con una tesi sull'Ibsen si licenzia dalle scuole, determinato, lui, italiano ferventissimo, convinto essere la patria spirito in atto, centro d'ogni energia più vitale, ad approfondire gli studi di germanistica. Il mondo si allarga; ma un po' di solitudine si è fatta attorno a lui. E dovrà peregrinare, sciupare alquanto della sua attività come lettore d'italiano ad Amburgo. Di lassù spediva a me, nel maggio del 1914, il manoscritto dell'opera compiuta, che, leggermente sfrondata qua e là, solo ora può essere data alle stampe, una storia nuova della personalità ibseniana, originale, coscienziosissima, seriamente meditata, e tutta rivissuta nello spirito.

In questa critica, sì condensata e sì ricca, sempre rivolta al centro della creazione artistica, non può sorprendere nessuno dei giudizi facili e superficiali che ancor trascinano le opere più vantate sull'Ibsen — ricordo l'ampia e bella monografia del Woerner, le lezioni del Reich, giunte alla decima ristampa. Mai non divaga lo Slataper; non s'indugia nei particolari; non filosofeggia sulla grandezza delle idee che danno vita al dramma, nega anzi, risolutamente, ogni determinata « Weltanschauung » nel poeta. La foga,

la concitazione dei primi anni, cedono alla calma e alla serenità dell'uomo ormai maturo. Piena luce s'è fatta nel suo interiore. Degli amici e consiglieri dei suoi anni più fervidi ancora si sovviene; ancora lo seduce il Weininger, sempre caro all'ambiente fiorentino, nell'esame del « Peer Gynt ». E, certo, alcune fine osservazioni di altri critici sull'amore mancato nell'opera dell'Ibsen ebbero ampio sviluppo nella critica novella. Procede guardingo, con umiltà e piena dedizione; ed ha un mondo suo proprio da cui attingere, nessun bisogno di mendicare il giudizio altrui. Con quella sua innata bontà e giocondità, l'umano che gli trema entro il divino, e il bisogno di letizia, d'aria e di sole, trovasi di fronte il colosso, sì austero e sì rigido, che non dà respiro, nè pace, avvezzo a inabissare nel suo cuore Dio e l'umanità; e non è meraviglia che lo Slataper s'indugi sulla parte negativa dell'opera ibseniana, e ne rilevi la durezza, l'affanno, il tormento, pur notandone i pregi, il fascino possente che esercita, il fremito della divinità che sa concedere al mondo terreno, la grandezza del simbolo, la saldezza della coscienza morale, e l'eroismo della lotta dell'individuo, determinato a non cedere al fato avverso, che lo soffoca e lo spegne.

Forse doveva insistere lo Slataper sull'esaltazione ibseniana della morte, che ripone nell'al di là quell'armonia di vita impossibile a raggiungere in questa terra, triste e dura. Ma egli stesso vedevasi pur avvinto con dolci lacci alla vita. « Io amo la vita », diceva, « io non sono un Grübler ». E l'eroe suo è un ragionatore pertinace, in-

vaso, straziato dal dubbio, terribilmente serio, chiuso, impenetrabile, solitario come Brand e Stockmann. Alla secchezza luterana e calvinistica lo Slataper opponeva la larga comprensione cattolica, piena di carità, di pietà e d'amore. Nascessero dal cuore queste creature del poeta, non dalla convinzione tutta personale, durissima! Si togliessero dalle esperienze, lanciati ai flutti del mondo, il loro imperativo assoluto, non dalla testa propria e dall'inflessibile coscienza! Spunta il fiore appena sulle lande squallide della vita — « tutto fabbricati, niente di verde » — Deserta e spoglia la vita, arida l'anima, arida l'arte per necessità. Ed è uno schematizzare, uno scarnificare, un ossificare senza posa e senza commiserazione. Gli ideali cadono, debbono cadere, franti dalla realtà fiera, che sempre emerge, e sempre danna alla sconfitta l'eroe, destinato a lottar solo, senza aiuto e senza possibilità di tregua, tremendamente e inesorabilmente concentrato in sè. E il poeta, che osserva il delirare del suo popolo, il trionfo della menzogna nella società corrotta, e vorrebbe avviare gli uomini fuori della falsità, della frode e degli inganni, chiama le creature sue agli eterni giudizi, e le sgomenta, e le atterra. Un abbandono alla piena del sentimento non è concepibile. È un vano anelito a sollevarsi, un sospiro ad una redenzione che, in terra almeno, giammai può effettuarsi. È mancato l'amore in questa terribile tensione di volontà. « Manca Matelda al pellegrino », dice poeticamente lo Slataper, che soffre nel cuor suo di quest'asciuttezza nel grande poeta della vita morale,

rassegnato a chiudere il cielo, a rinunciare alla comunicazione vera con Dio, a negare la grazia, a sopprimere il pianto, la preghiera, ogni ristoro dell'anima, ogni germe di letizia.

Bisogna ammirare questa austerità puritana, fortissima, ma desiderare di uscire dalle sue strette, perchè torni il piacere alla vita, e rinverdisca e rifiorisca il mondo. Ed è nella critica giusta e severa del giovane un grido di ribellione, l'invito ad un ritorno allo Shakespeare, che illumina d'un tratto la franca e libera natura del suo spirito: « Leggendo, rileggendo, tornando a rileggere Ibsen, a un tratto vi prende una smania indicibile: aria! sangue! Riprendete Shakespeare. Ma vedetelo questo poeta felice che lascia scorrazzar per il mondo tutti i suoi, senza una preoccupazione, senza un timore di dispersione! Il buon pastore non tien serrate le sue pecore intorno all'arido masso su cui è seduto, ma fa che bruchino libere per i monti, ognuna cercando l'erba che le piace. Vivete padroni la vostra vita, fratelli miei! Andate alle vostre faccende, ai vostri amori e ai vostri dolori, spavaldi, forti, percossi, incerti, ridicoli, bestiali, delicati, con tutta la vostra succosa e piena possibilità. Disperdetevi come vi piace per il mondo. Il poeta vi vuole così come siete. Egli è solo amore per voi. In voi egli si dà tutto; non lo ritroviamo più in voi, Shakespeare il poeta, perchè in voi è scomparso e s'è identificato con la nostra vita. Tanto egli era fidente di sè, tanto il genio sapeva richiamar a un tratto con sorridente voce tutte le sue

creature a raccolta! Da qualunque posto della terra, dal più intricato groviglio, dal più remoto oblìo egli vi sa ripescare e dimostrarvi che ancora e sempre siete al vostro posto, nell'organismo della sua amorosa legge. Dalla bettola alla reggia, dal talamo al campo di battaglia, per lui è un palpito d'occhio sereno. Che importano le unità quando c'è unità d'amore? Ogni momento e ogni aspetto porta con sè tutto il tempo e tutto lo spazio, e la sua valigia è piena di canti. Com'è cattolico questo suo amore, com'è caldo di grazia! Ha le braccia d'un dio questo sconosciuto uomo. Il suo regno è grande e ogni vizio e ogni virtù si coordinano nella fede interna, sicura, essenziale. La vita, tutta, è veramente santa ».

*
* *

Quando scoppiò l'inumano conflitto, e si decretò ai popoli la grande carneficina, lo Slataper abbandonò Amburgo, rivide Trieste, la patria, l'Italia. Una dolce e tenera compagna gli era al fianco; e quel femminino eterno che, troppo tardi, alla soglia della morte, raggiava la sua bontà attiva e divina, e leniva le ferite degli eroi del suo poeta scandinavo, fu a lui concesso nel vigore delle forze, e toglieva al cuore gli ultimi dubbi, le asprezze e le scabrosità. L'armonia invocata era raggiunta. E fiammeggiavano limpide le sue stelle interiori nei tempi più sconvolti e torbidi. Ma gli eventi precipitavano; si preparavano i nuovi destini alla patria; nell'anima dello

Slataper, che ardeva di giustizia, era grande trepidazione. Occorreva agire, non più contemplare. La milizia umana doveva centuplicare di forze. V'era chi ancor si trincerava nella sua solitudine egoistica, e scioglieva i canti fiacchi e insulsi, e stemperava le rime, e discuteva di stile e di lingua, mentre il cannone tuonava. Arte, poesia, critica, tutto il blando e tranquillo lavorio del filosofo e dell'esteta doveva cedere alla vita attiva, alla lotta gagliarda per i principî propugnati e l'interezza della fede. Ad una ad una tutte le indecisioni riguardo ai problemi che concernevano Trieste e le terre irredente, invase dai discorsi e dalle chiacchiere di vanissimi agitatori, cadevano. Risolutissimo e chiarissimo ormai era il pensiero dello Slataper. L'individuo doveva intimamente collegarsi con la nazione e formare un tutto infrangibile. Suprema aspirazione la patria. Necessità assoluta la guerra. Si combatta anzitutto per l'Italia unita, non isolatamente per Trento e Trieste. E l'uomo, il giovane, che vedevate internarsi con febbrile curiosità nella psiche dei massimi scrittori e poeti, per scovrirvi il palpito misterioso e il possente respiro, ora lo scorgete discendere al popolo, prender parte ai comizi, ordinare, disporre con gran fermezza, adoperarsi tutto per il trionfo d'una causa ch'egli riteneva santissima, destar fiamme d'entusiasmo, incuorare all'azione, fuori dei commenti e delle oziose discussioni.

Negli articoli nuovi ch'egli stendeva da Trieste e da Roma, affermava sempre più franca e gagliarda la sua personalità. Una missione altissima gli era affidata; e

sapeva di compierla, con l'imperativo della sua bella coscienza.

Era avvenuto frattanto il disastro del 13 gennaio, quello che lo Slataper chiamava la breve pausa tragica del nostro vero e imminente cammino; e nelle terre devastate, ad Avezzano, a Sora, entro la vallata del Liri, su per le colline e gli sproni montagnosi egli si portava con la magnanimità e il coraggio istintivo, si aggregava alle squadre di soccorso, scavava coi terrazzieri, entro le rovine e i funebri ingombri, dava la sua mano forte ai feriti. Le informazioni spedite ai giornali, gli scritti d'allora erano un operare continuo, un provvedere al nutrimento degli infelici, ai baraccamenti e alle tende, un insorgere contro la burocrazia, la peste, ahimè, non ancora sanabile, nel nostro paese, che ritardava l'aiuto urgentissimo, e impediva con mille ostacoli il lavoro, un esortare alla calma e alla fiducia. Non piangere, non imprecare, non rammollire. E lui stesso lo Slataper, all'aspetto di tanta desolazione, imponeva silenzio al cuore, proibiva a sè medesimo di dar sfogo al suo dolore. Vedeva risorger lenta ma sicura la vita sui ruderi delle città e dei villaggi distrutti; e sempre spronava il pensiero alla patria, minacciata assai più dal grave sconvolgimento europeo che dal colpo vile di natura, alla patria, che esigeva per la vita futura i suoi sacrifici e le vittime. Si esaltava all'opera benefica dei soldati, che rompevano le aspre zolle: « Domani scaveranno con lo stesso fervore la nostra trincea di fronte alla trincea nemica ».

Sognava ricomposto il suo lontano « nido disfatto », e un libero ampio cielo disteso sulla libera ampia patria. Ogni attesa poteva riuscir fatale. Una volontà unica doveva animare il suo popolo d'Italia, provvedere ad una storia nuova, ad un'esistenza più dura, più eroica, più disinteressata. La maggior conquista era il conseguimento di una salda difesa contro le invasioni minacciate. E sa ognuno che intendesse lo Slataper per « i confini necessari all'Italia », l'impegno da lui preso perchè si agisse nel momento più opportuno, e ci togliessimo l'onta impostaci cogli « assurdi, illusori, disperati confini orientali », il « simbolo tremendo della nostra debolezza ». Una morsa crudele ci stringe; altre frontiere occorrono, scoperti del tutto come ancor siamo di fronte ai vicini più fortunati. Abbiate fede in voi e nella vostra capacità civile, andava dicendo questo apostolo di umanità e di pace, che sollecitava la guerra per l'assetto morale dei popoli e il libero sviluppo delle energie represse. E immaginava un'ascensione vera, una vittoria costante dello spirito sulla materia. Quanta calma e serenità in questo suo fervore ed eccitamento di lotta, quale nobile ed alta idea della vita in quel suo lanciarsi alla morte per la necessaria redenzione, quale sano liberalismo e largo senso di civiltà e di cultura nella concezione sua della guerra mossa ai rivali che insidiano e opprimono! Desiderare, volere la sconfitta dei nemici non implicava un sollevarsi altero e sprezzante su di loro, ed un agitare costante della fiaccola dell'odio. In possesso l'Italia, come lo Slataper

sperava, dei valichi alpestri, aperti ancora alle facili invasioni, riallacciate le terre dell'Istria e del Trentino alla terra italica centrale, che le piange disgiunte, dovevasi pur rispettare i diritti dei popoli d'altra stirpe e d'altra favella, entrati nel cuore della nazione. Ogni esclusività è indizio di barbarie e di scarso accorgimento politico. Sopprimere è da pazzi. Favoriamo, diceva, « in tutti i modi lo sviluppo economico dei paesi di confine, allacciandoli strettamente a noi coi vincoli dell'interesse e del benessere ».

Troppo ci turba, in verità, l'esempio di alcuni pangermanisti fanatici e dementi, che gridano un immaginario trionfo di una immaginaria cultura; e ci diamo noi stessi ad imitarli alquanto, offrendo un diluvio di discorsi, ed uno spettacolo vocale, che affligge e ci distrae dal raccogliere e condensare le forze nostre più attive, fuori d'ogni frastuono di parole; operiamo sulle tribune aperte al pubblico, mentre dovremmo lavorare taciti nel santuario della coscienza; ci compiacciamo dei paragoni più facili e assurdi, ripetuti all'infinito, tra la civiltà germanica, così detta, e la civiltà latina; ergiamo ben alta la fronte, per guardare col voluto disprezzo il nemico che si combatte; e, nella mano, che pur trema, osiamo stringere quella bilancia della giustizia, che non toccherebbe nemmeno Iddio. — Scatenate le furie, mosse da contingenze storiche fatali e da fatali deliri, la guerra appare come tragica, elementarissima calamità, e, diciam pure, necessità. E non è l'odio che ci schiera al combattimento, ma il

dovere. Turbini di dolore inseguono, per decreto di natura, la vita e lo sviluppo dei popoli; e si corrusca il cielo, e piovono agli uomini i flagelli. Bisogna considerare questa fuggevole esistenza come lotta inevitabile, la biblica milizia; e ritenere come unica grandezza la virtù del sacrificio. Sulla tragedia che svolgiamo, e che infine è la vita stessa, facciamo, pur combattendo con invitta coscienza, che aleggi il sentimento umano, per non darci allo sconforto e alla disperazione, per toglierci alle basse passioni e al volgare, per serbare intatta la nostra dignità, e non spegnere mai quella scintilla divina che deve pur essere in noi, nell'anima nostra. « Il mistero morale della vita », scrisse lo Slataper, « eserciterà di per sè gli uomini all'eroismo, alla capacità salubre di considerare a palpebre ferme la morte, in modo da poter sostenere senza fiacchezza la vita ».

Non era uomo lo Slataper per disgiungere la pratica della vita dalle sue ferventi esortazioni; e la sua morte è mirabile suggello all'opera sua di scrittore e di cittadino, schiva d'ogni bassezza, nemica del retoricume, e delle vane e fallaci e brillanti apparenze. Un'opera così ricca, compiuta, recinta da sì breve cerchio di anni! Irradiata da così vivida luce! Educhiamo noi, che qui parliamo, come il giovane, che seppe trasfondere tutta la parola nell'eroica azione, e lasciò per sentenza ai posteri: « E i nostri figliuoli sieno educati al sacrificio e non al tornaconto »?

Al tocco delle prime squille di guerra accorse; si

arruolò come volontario; e si scostò, sereno, senza un rimpianto, da ogni cosa sua più diletta. Era questo ancora per lui, ingenuo fanciullo e patriota maturo, un atto di estrema semplicità e umiltà. Un adempimento naturale del proprio dovere. Diffidate di chi annunzia con gran fanfara il suo camminare. Ed era sì schietta nello Slataper la gioia del vivere, sì grande la sua robustezza. « Io non capisco la morte », aveva esclamato nel « Mio Carso »; « io non voglio morire, perchè non so cos'è la morte » — « Noi amiamo la vita nuova che ci aspetta ». Questa sua freschezza e giocondità e baldanza egli portava nella sua pugna intrepida, sui campi di morte, risoluto ad ogni più ardua azione. Il riso della più bella età era ancora in lui, un vigore di primavera — « Dolce, amata mia primavera »! Ferito, e non leggermente, quando soccorse il suo maggiore che cadeva, tornò al campo, rimesso appena, tornò e pugnò ancora da eroe, e cadde nel novembre, portato col bacio di Dio più fervido al regno degli spiriti puri e dell'eterna pace.

A. F.

« *Tutto ciò che ho scritto è in stretta relazione con ciò che ho vissuto intimamente — anche se non esteriormente. Ogni nuova opera, per me, ha avuto lo scopo di liberarmi e purificarmi lo spirito. Giacchè non si è mai del tutto superiori alla società cui s'appartiene: vi si è sempre in qualche modo corresponsabili e correi. Perciò una volta ho preposto come dedica a un esemplare d'un mio libro questi versi:*

Vivere: è pugnare con gli spiriti
mali del cuore e del pensiero.
Scrivere: è tenere severo
giudizio contro sè stessi. »

(Ibsen, lettera del 16 giugno 1880).

PREPARAZIONE

— Perchè, quando cala la sera, rimpiangi
la capanna della mamma, giù in valle?
Dormivi meglio sotto le coperte
che sui bruni cumuli delle alture? —

A casa sedeva sul bordo del letto
la vecchia madre con me e il gatto;
filava e cantava, finchè i sogni a torme
mi portavan via nel fantasticare notturno.

— Sognare, sognare — perchè sognare?
Meglio è, credi, agire nel giorno!
Meglio vuotare il nappo della vita
che star sonnolenti accanto ai morti padri. —

(*Sulle alture*, 1860).

Henrik Johan Ibsen è nato il 20 marzo 1828, l'anno di Tolstoi, a Skien, nel Telemarken (Norvegia sud-orientale), una delle provincie più ricche di tradizioni e costumi, dove l'epico Sigurd è diventato uomo e eroe popolare.

Skien è oggi una città commerciale e industriale di 12 mila abitanti, centro sempre più importante di linee fluviali e marittime, unita con la ferrovia a Cristiania. Allora era un borgo di provincia, congiunto con un canale al Frierfiord e al mare, di cui viveva, esportando sopratutto il legno tagliato dalle sue segherie idrauliche, e da cui gli arrivavano le notizie del mondo. Skien ha forti tradizioni religiose; nel settecento fu uno dei centri del movimento pietistico; nella seconda metà del secolo scorso il pastore Lammers vi fondò una comunità libera, sul genere di quelle, tra severissime e mistiche, così frequenti nei paesi protestanti, che Selma Lagerlöf ci descrisse con tanta limpida partecipazione nella prima parte del suo *Gerusalemme*.

La famiglia di Ibsen può magari derivare « da un brutto pirata della Pomerania o giù di lì », come afferma di sè il Nemico del popolo, con grave scandalo del fratello per bene; ma il capostipite storico è un pescatore negoziante danese che al principio del settecento si stabilisce a Bergen, centro anseatico della Norvegia. Passati poi a Skien, gli Ibsen nascono e muoiono negozianti e marinai, e sposano

regolarmente, dopo la seconda che è scozzese (1), donne tedesche: essi — dicono — bravi uomini, forti, innamorati del mare, allegri e burloni; esse donne composte e serie, religiosissime, mistiche. E così erano il babbo e la mamma di Henrik.

Famiglia ricca, alla sua nascita, d'uno degli armatori e negozianti più ragguardevoli e più stimati in quella Skien d'un tre migliaia d'abitanti, e molto ospitale. La tavola imbandita a tutte le ore; gli invitati andavano e venivano; si spendeva e si spandeva, perchè è un piacere sentirsi circondati di gente contenta e ammirata, e svoltando il cantone afferrar con l'orecchio un: — Quello è Knud Henriksen Ibsen. — Ma un giorno si fa bancarotta — come il babbo di Peer Gynt, — e bisogna trasferirsi in una casupola nei sobborghi, comperata all'asta. Gli ospiti e i beneficati non salutano più.

Henrik ha ott'anni. Il babbo, un « rovinato » abbastanza allegro, pare, senza più nessuna resistenza o capacità seria di lavoro, beone: è il tipo, impressionantemente solito, del « fallito » ibseniano; la madre, rassegnata e debole nel suo cuore capace di continui sacrifici (2), cerca chissà di dimen-

---

(1) Jaeger, biografo ufficiale d'Ibsen, ricorda a questo proposito il puritanismo idealistico della Scozia. È un'eredità che ha dato da pensare anche a Ibsen vecchio. Ma il suo puritanismo ha naturalmente origini assai meno remote.

(2) Donna seria e chiusa. La figliola Edvige la descrisse così: « Era una donna quieta e amorevole; l'anima della casa, e per il marito e per i figli. Si sacrificava continuamente; non aveva acrimonia nè smania di criticare ». Ibsen dice (lett. 28 ott. '70) che se n'è servito « con la necessaria esagerazione » per Aase del *Gynt*, e (aggiunge in parentesi) per Inga dei *Pretendenti*: cioè il lato forte, eroico, opposto a quello debole e fantastico di Aase.

ticare lo squallore improvviso sognando e pregando, intrattenendo i figlioli in quell'immaginare misto di fate e di leggende bibliche così caratteristico dei popoli nordici protestanti.

Con me e la gatta sedeva
mamma sul bordo del letto;
filava e cantava, e io mi perdevo
nel lontano paese dei sogni.

[*Sulle cime*].

Bisogna pensare alla vita oscura invernale d'un borgo isolato nella Norvegia d'un secolo fa, ricordare l'infanzia di Peer Gynt, che per confessione del poeta somiglia molto alla sua (1), per comprendere in che aria cresceva il piccolo Henrik.

Da piccolo, chiesa e fiaba erano tutto il suo mondo. I suoi primi ricordi non sono della famiglia, ma fantastici e religiosi. A cinquant'anni, pensando di raccontare la sua vita, cominciò così:

« Io sono nato in una casa sulla piazza del mercato, nel « Stockman Gaard », come allora si chiamava. L'edificio era proprio dirimpetto alla facciata della chiesa con la sua alta scalinata e la torre imponente delle campane. A destra della chiesa si rizzava la gogna cittadina e a sinistra il municipio con la prigione e la « gabbia di matti ». Il quarto lato della piazza era occupato dalle scuole di retorica e di grammatica. La chiesa stava isolata nel centro.

Questo scenario fu dunque la mia prima vista sul mondo. Soltanto fabbricati; niente di verde; nessuna prospettiva sull'aperta campagna. Pure, l'aria in questo spazio quadrangolare

(1) Lett. a Brandes, 21 sett. 1882: « Nel *Peer Gynt* mi sono servito delle condizioni e dei ricordi della mia fanciullezza come una specie di modello per la descrizione della vita in casa del ricco John Gynt ».

di pietra e di legno era assordata tutto il santo giorno dal romore sordo del Langefos e del Klosterfos [fos = cascata] e dei molti altri ruscellacci, e tra lo strepito dell'acqua scappavan fuori da prima mattina a tarda sera note laceranti, come d'un aspro urlio femminile, strillante, gemente. Erano le infinite seghe idrauliche... E più tardi ogni volta che lessi della ghigliottina, dovetti pensar sempre a queste seghe ».

Su in alto, in cima al campanile, da dove il guardiano gridava le ore notturne, aveva il suo covo il cane nero. « Questo cane aveva occhi di fiamma ; ma non si faceva veder spesso ; anzi a dir la verità esso si mostrò, per quanto ne so io, una volta sola. Ciò fu in una notte di S. Silvestro, proprio quando il guardiano gridava il primo tocco dell'anno nuovo dal vano del campanile. E ecco che arrivò il cane nero su per le scale del campanile, si fermò, lo fissò con gli occhi di bragia. Lo fissò, nient'altro; ma il guardiano precipitò a capofitto giù sul mercato, dove lo trovarono morto stecchito i molti devoti che andavano alla predica mattutina di capo d'anno ».

Dentro la chiesa, poi, quello che più lo impressionava era il grande angelo bianco, appeso aereo nel mezzo della volta, e che di domenica, al battesimo dei bimbi, calava giù dolce e sereno, in mezzo ad essi.

Misticismo e fiaba. Il cane nero, « la Vecchia dei ratti » che girava per le vie e le case con un cagnuccio insaccato in una tela lurida, e coi suoi occhi appuntiti e lustri seduceva « tutto ciò che rosicchia e buca » a seguirla nel mare — e tutti sapevano per certo che ogni tanto con i topi spariva anche qualche bimbo, di troppo, forse; i trolli della notte, i naufragi, i pirati al tempo del nonno, le storie truculente dei lontani antenati vichingi, gli spaventi infernali, i morti in pena, le profezie bibliche, la morte. Henrik se ne eccitava assai più fortemente ora, nella stamberga fredda e nella solitudine astiosa della miseria. E in essa deve essersi accentuato anche il carattere pietista della famiglia Ibsen,

che, come buona parte della Norvegia e in modo speciale Skien, non solo era strettamente credente, ma pronta ad accettare e propugnare il nuovo credo delle sette e dei riformatori più intransigenti. Björnson diceva che conosciuta Edvige, la sorella di Henrik, aveva compreso come il misticismo fosse retaggio comune degli Ibsen. Non c'è niente che illumini meglio questa mite e dolce creatura (deve vivere ancora, moglie d'un capitano di Skien) e in generale il suo ambiente domestico che la persuasione espressa da lei a un critico tedesco: Henrik essere un veggente chiamato a trattener gli uomini dagli errori e dalle false vie dell'epoca (1).

Di tutta la famiglia essa era l'unica che comprendeva, a modo suo, Henrik; e l'unica, con la madre, che fosse amata da lui, la pura Edvige nell'*Anatra selvatica*. Perchè egli non era socievole neanche con i suoi, e via via che gli si formava l'intelligenza e il carattere preferiva la solitudine e il silenzio. Bisogna star attenti di non incupire l'infanzia dei grandi uomini severi e solitari con il tono generale, mitico, della loro personalità, e, come Dante, anche Ibsen deve essere stato una volta giovane. Ma c'è indubbiamente molto di lui in questo ritratto di Brand (nel *Brand epico*):

« Era un bimbo con tratti da vecchio, uno di quei bimbi che nei minuti di riposo non fanno gazzarra e chiasso con i compagni, ma che stanno in disparte e bastano a sè stessi. Aveva

(1) Chiusa e quasi impenetrabile a tutti gl'intervistatori. A uno disse, mentre il fratello viveva ancora: « Voi venite qua, da lontano lontano, voialtri stranieri, per visitare il paese e la città dov'è nato e per chiacchierare con la sua vecchia sorella — ed egli non viene — da molto tempo non l'ho visto ». Non l'ha rivisto mai.

capelli neri, sottili e lunghi e lisci; il viso tendinoso, acuto, teso; l'aspetto mostrava fermezza: come d'un uomo che vuole, ma che ha tempo d'aspettare ».

Era solito a recarsi su un colle dominante il borgo, dove tra le rovine d'un castello crescevano edere e ginestre; o si rinchiudeva piuttosto in uno stretto stambugio (alcune polverose particolarità del quale: una vecchia storia illustrata di Londra, una pistolaccia arrugginita, un orologio senza pendolo, sono riprodotte fedelmente nell'*Anatra*), per star solo con i suoi sogni, le sue malinconie, la sua scatola di colori (1). Allora, fuggendo la miseria, si compiaceva di vedersi nei lontani anni famoso pittore, e la sua speciale attitudine per il disegno — che a giudicare dagli acquerelli conservatici era una delle solite « disposizioni » e che tutt'al più gli fu utile poi per tratteggiare i figurini teatrali — è l'unica qualità che il suo maestro di latino e teologia ricordi quando lo scolaro è già uomo celebre. Il disegno: e « un paio d'occhi meravigliosi ».

Perchè Ibsen non era un ragazzo nè precoce nè straordinario in nessun senso. Era sano e robusto, di schiatta marinara. Meno qualche periodo di sfinimento, la febbre romana e gli ultimi anni della vecchiezza, è stato sempre sano. Il suo sviluppo, come il modo della sua intelligenza, fu tardo e regolare. È composto, lento, tenace; un uomo

(1) La sorella ne scrisse: « Per noialtri era tutt'altro che un ragazzo amichevole, e facevamo sempre del nostro meglio per disturbarlo buttando sassi e palle di neve sulla sua porta e sul muro. Volevamo che giocasse con noi; e quando egli non ne poteva più si precipitava fuori e via! a darci dietro. Ma poichè non era esercitato in nessun genere di sport e il suo carattere non era violento, non succedeva niente. Dopo averci cacciati via, tornava nella sua camera ».

di dovere e di sospettosa prudenza, non di divertimento. « Soltanto fabbricati ; niente verde ». Sotto, un'immaginazione eccitata. La notte si serra nelle coperte per sfuggire agli occhi incantati del buio ; e come ringrigia il giorno, il desiderio fantastico si rislancia all'eroica azione e alla gesta. Ma la *vanitas vanitatum* evangelica e un'innata sfiducia fa impallidire il sogno. Il primo componimento che abbiamo di lui — del '42 o '43, trascritto a memoria da un suo condiscepolo (1) — racconta d'*Un sogno* terrificante. Al ragazzo addormentato di stanchezza compare un angelo, che gli disse: — « Vieni, ti voglio mostrare la vita umana nella sua realtà e verità ». — E lo condusse giù per mostruosi scalini, sotto le arcate della montagna, e « là giaceva un'enorme città di morti, con le orribili tracce e i segni tutti della morte e della caducità: un intero mondo, sprofondato sotto il piombare della morte; una scialba, putrefatta magnificenza spegnentesi... Ecco, tutto è vanità ».

I primi lavori in prosa e in versi di quegli anni fino al '48 o '50 sono pieni di visioni, di tradimenti, di disperazioni. La romanticheria, e nordica, allora in voga negli angoli colturali dove si rifugiano e impolveriscono tutte le mode adusate, era fatta apposta per sedurre l'adolescenza; la quale essendo ancora poco profonda in sè e desiderando « la cosa in grande » non domanda di meglio che esagerare, gonfiare, impressionare. Tutti gli scritti giovanili, anche degli scrittori grandi (se non precoci) sono perciò rettorici. La sincerità è ricompensa di critica e d'umiltà; e anche il nostro adolescente scandinavo si ritrova meglio

(1) Più di 30 anni dopo, dunque rifatto del tutto, almeno nella forma.

nei mari in burrasca con chiaro di luna, nei boschi invernali stecchiti, nei morti che specchiano il loro strano sguardo astrale nell'onde. Anch'egli, come probabilmente tutti i giovani intelligenti, si desidera e va in cerca di grandi emozioni che rendano più acuto il suo occhio e più ricco il canto: e finchè non capita il grande, si può ingigantire il piccolo. Pure voi sentite, in fondo, una gioventù senza compagni e senza espansione, un anelito di moto, lotta, vittoria, che cede impaurito e si rassegna prima ancora di tentare. — L'onda giovine tenta d'espugnare la fortezza degli scogli che difende la terra: ma passa il tempo, ed essa, riassorbita, sparisce dimenticata e dimentica nei flutti (*Sulla sponda,* '48). È per sempre spento il sole che si sprigiona dalle tenebre dell'anima? È stata vana la speranza? è freddo e morto l'impeto della poesia? Risonate mute, cupe note! Zitte, io non vi posso capire! Lasciatemi vivere e sparire obliato nella folla (*Resignazione,* '47). — La sua prima parola, che ricorre così spesso da parer prima « teoria », è: ricordare, ricordanza, come d'un uomo cui sia mancata l'azione.

Egli non aveva ancora sedici anni che dovette guadagnarsi il suo pane. Avrebbe voluto dedicarsi alla pittura; ma fu mandato a Grimstad, qualche ora di vapore a occidente da Skien, a fare il garzone farmacista. Ci rimase sei anni: dal '44 al '50: la crisi dell'adolescenza.

Grimstad era un villaggio di 850 abitanti, tagliato fuori dal mondo, ma abbastanza animato. Aveva anch'esso, naturalmente, come Skien e tutti i buchi umani, la sua aristocrazia: armatori, capitani, negozianti, inverniciata di coltura e modi danesi, e la sua plebe. E la divisione, naturalmente, quanto più piccolo il da dividersi, tanto più

netta e intollerante. Björnson ha descritto così una di queste cittadine norvegesi verso il '48 (il modello reale è Molde, la sua Grimstad):

« In queste piccole città tutto è silenzio. Ogni cosa e movimento rumoroso è relegato al porto, dove le barche dei contadini sono ormeggiate strette l'una all'altra e i battelli caricano e scaricano. Lungo l'imbarcadero corre l'unica strada della nostra piccola città; dall'altra parte della strada stanno le casette bianche e rosse a uno e due piani, non però addossate, ma con in mezzo bei giardinetti — e questa è dunque una lunga larga strada, dove del resto si gode l'odore, se tira bava marina, di tutto ciò che giace sul pontile. Regna grande quiete, non per paura della polizia, che non c'è, ma dei chiacchiericci, poichè qui tutti si conoscono. Camminando per la strada bisogna salutare a ogni finestra, dove se ne sta seduta una damigella vecchiotta che risaluta. Inoltre bisogna salutare tutti i passanti, perchè tutte queste quiete persone pensano soltanto a ciò che si deve in generale e ciò che si deve a loro in particolare. Chi prevarica i confini stabiliti alla sua posizione familiare e sociale, paga con il suo buon nome; giacchè tutti conoscono non che lui, ma il padre suo e il nonno, e si scopre subito in che membro ascendente della sua famiglia sia già apparsa l'inclinazione alla sconvenienza ».

Così un garzone di farmacia non appartiene ai circoli nobili; nè Ibsen era giovane da farsi perdonare la sua casta con doti personali di salotto. Timido e iroso, l'intercessione benvolente e carezzosa di qualche donna, che avrebbe potuto aprirgli facilmente le porte, deve essersi disgustata ai primi tentativi. Stava solo e selvaggio, masticando la sua povertà e la sua schiavitù. I più vecchi di Grimstad lo ricordano ancora: « piccolo, magro, ma tarchiato, tutto bisunto, con un ciuffo di capelli neri sulla fronte, e uno sguardo incerto, sfuggente ». Par di vederlo questo lupatto irto andare e venire per la gabbia, cer-

cando la diagonale più lunga per dar moto all'anima e alle gambe. Una signora grimstadiana confessò più tardi con molta sincerità ch'egli pareva a loro « una figura spettrale ». Ed egli se ne vendicava mandando in giro, manoscritti certi caratteri, certe satire letterarie e puppazzettate che non dovevano essere scritte coi guanti. Non le abbiamo ; ma nel suo quaderno di schizzi si conserva ancora, fra gli altri, un disegnino infantile, un uomo elegante e grasso che spinge avanti a frustate, tenendone uno per la coda, due porci, e il tutto si chiama: « La pubblica opinione ». Del resto sarebbe difficile pretendere modi molto cortesi da un giovane che spesso non aveva neanche da mangiare e usciva d'inverno con la neve senza mantello. Ma resisteva da bravo figliolo a tutto, e non si lagnava.

S'era nel quarantotto. « Mentre là fuori romoreggiava una grande epoca, io vivevo sul piede di guerra contro la piccola società in cui mi riserrava il bisogno e le circostanze della vita ». Eran gli anni in cui la nuova Europa si formava. « Il tempo era pieno d'empito e tempesta. La rivoluzione di febbraio, le sommosse d'Ungheria e altrove, la guerra dello Slesvig-Holstein — tutto ciò entrò come forza stimolante, anche per molto tempo dopo, nel mio sviluppo, benchè ancora immaturo » (Prefazione del '75 al *Catilina*). Scrive martelliani ai fratelli magiari, incuorandoli a sperare nel dì della risurrezione; invita tutti i fratelli scandinavi a star in guardia contro « la selvaggia orda dei teutoni » che minaccia la Danimarca. « Diventa amara ironia e vuota retorica ora, sulle nostre labbra, il patto e la fede nordica ? ». E tu, re Oscar, degno discendente, ecc. Appelli che rimasero manoscritti, ma entusiasmarono i due suoi primi amici Due e Schulerud, gio-

vani benestanti, il primo impiegato, l'altro figlio d'un impiegato doganale a Grimstad.

Gli avvenimenti del quarantotto sono il primo contatto d'Ibsen (e di Björnson) con il mondo. Il suo vago romanticismo sentimentale, che pur continua a sfogarsi in liriche elegiache, piglia il manto della politica e dell'umanità ; ed è molto caratteristico per l'epoca trovare negli scritti di questo giovane quasi segregato dal mondo le stesse parole e gli stessi atteggiamenti degl'infiniti bardi d'allora. E dice Ibsen « che gli avversari grimstadiani che sapevan di queste poesie trovavano sommamente strano, un giovane « di ceto inferiore » trattasse di cose su cui essi non s'arrischiavano di aver neanche un'opinione ». Essi un po' eran spaventati, e molto indifferenti ; ma il nostro giovane avrebbe voluto poter combattere a fianco dei nuovi eroi. Nel suo sentimento egli deve aver presentito l'importanza di quella crisi europea. Essa lo trovò appena uscito d'adolescenza, dubbioso di sè e incerto fra le idee borghesi e religiose di casa sua e un bisogno organico di libertà felice che lo rendeva miscredente al Dio domestico, dogmatico e arcigno. Egli avrebbe voluto vivere nell'ampia vita, dove la gioia non è peccato e l'ingegno non è considerato ambizione o pazzia.

È in quest'epoca che comincia ad affermarsi il suo carattere, e a sciogliersi deliberatamente dai legami della famiglia in cui si sente estraneo. Nell'ultima sua visita a Skien salutando (per sempre) la sorella le disse ch'egli voleva « toccare la vetta più alta e più piena che una creatura umana possa raggiungere in grandezza e chiarità », e poi morire.

Aveva vent'anni, e questa nuova coscienza non può ancora riflettersi nella sua opera, perchè il suo sentimento

primo è ancora tutto impregnato di sogni e d'illusioni. « Voglion rinascere i miei sogni giovanili che porto profondi nel mio cuore ? ». Ancora per lungo tempo: e, forse, per tutta la vita, nell'intimo del suo cuore. Il passato infantile è sempre vivo, e diventar adulti, essere sè stessi, non è un lasciar scorrere gli anni, per Ibsen, ma un perenne lottare contro gli anni passati, e soffrire il progresso nella propria carne. Ogni giorno della vita d'Ibsen sconterà le fiabe di sua madre e il Dio del parroco evangelico di Skien. Egli comprende che per poter essere tutto fedele a sè stesso deve rompere risolutamente con il passato; troppo manca la sua natura dell'amor semplice che risparmia le persone care pur difendendo la persona dalla loro influenza rilassante ; e con quell' « egoismo puro sangue » ch'egli affermava necessario a vivere in verità e dirittura non s'occupa più dei suoi, nè li rivede più nè scrive, se non, pochissimo, alla sorella. Quantunque deve esserci stata forse anche qualche altra ragione, che noi non sappiamo bene (1).

---

(1) Scrivendo a un parente alla morte del babbo (lett. 18 nov. 1877) allude a parecchie circostanze, senza spiegarle però, e sopratutto alle tendenze religiose della sua città e famiglia. Già nel 1848 a Skien era parroco Lammers il quale seguendo le idee filosofiche-religiose di Kierkegaard s'oppose alla chiesa luterana ufficiale con riforme di carattere modernista (dava p. e. l'assoluzione per l'eucarestia senza precedente confessione privata). Nel '56 esce dalla Chiesa, e fonda una libera comunità severissima. V. anche lett. 9 dic. 1867, dove cerca di metter in guardia Björnson contro la facilità felice della sua anima: « E io ho un po' di diritto di dirti ciò, perchè io so che la mia vita è stata seria sotto la crosta di stupidaggini e porcherie. Sai che mi staccai per tutta la vita dai miei genitori, da tutta la mia famiglia, perchè non volli continuare in qûel rapporto di semicomprensione ».

Del '48 sono alcune sue composizioni, povere di contenuto, ma chiare e precise. Egli vi ragiona *Dell'importanza del « Conosci te stesso »*, del *Lavoro che ha ricompensa in sè*, del *Perchè una nazione deve sforzarsi di conservare la lingua e il ricordo degli antenati*. Sono tre temi, pur sotto la veste ancora primitiva, di capitale importanza per Ibsen. Ci ha già ragionato a lungo, si sente, e lo stile è calmo e regolare, quasi schematico. Si comincia a ordinare una concezione della vita — e fra le righe c'è la seria preoccupazione del benessere che gli manca. L'uomo è inteso come un centro di forze che tendono a esprimersi. Queste sono date: dipende ora da lui di drizzarle all'oggetto verso cui si sente disposto; e ciò è compito dell'autoconoscenza che indaga imparzialmente nell'anima a cercarsi la sua verità. « La conoscenza di sè deve perciò influire preponderantemente sul modo d'azione dell'uomo, perchè soltanto per mezzo suo si può valutare con qualche sicurezza l'esito delle proprie intraprese. Perciò si può anche affermare: se l'uomo può veramente sulla propria sorte, egli potrebbe ancor più se possedesse sufficiente coscienza di sè per accordare le proprie azioni alle forze di cui dispone, e conoscer sempre le proprie inclinazioni quanto basti perchè non piglino esse il sopravvento ». In questo modo si può raggiungere il fine umano, che è « lo sviluppo delle proprie forze spirituali e la cura del proprio temporale benessere ». — Sono piccole constatazioni, importanti soltanto perchè non accennano mai nè a religione nè a Dio, con tutta l'educazione pietistica avuta da ragazzo, e sono il primo affermarsi del centro della persuasione ibseniana.

È già teoria prima del dramma. Difatti: se l'uomo avesse autocritica sufficiente! Ma non l'ha; o per lo meno: se

non l'ha? Deve darsi tutto alla propria passione, alla « volontà » del suo desiderio, e le forze non corrispondendo, egli cade. Ecco l'eroe, *Catilina,* il primo dramma, la prima confessione piena dell'animo d'Ibsen. Ristampandolo un quarto di secolo dopo egli vi trovava l'elemento fondamentale di tutta la sua opera: « la contradizione tra capacità e desiderio, tra volontà e possibilità, la tragedia e nello stesso tempo commedia dell'umanità e dell'individuo ». Vi trovava cioè un po' più di quello che c'è, o semplicemente la natura inevitabile non del suo dramma, ma d'ogni dramma. In realtà è un lavoro scritto nell'aria del quarantotto, da un giovane inasprito da una pettegola segregazione, dubitante di sè, e che ha letto i *Masnadieri* di Schiller (1). « Il *Catilina* fu scritto in un borguccio filisteo dove non m'era concessa la possibilità di dar aria a ciò che mi fermentava dentro ». Più che un dramma storico, è uno sfogo, e un bando stentoreo di guerra alle vecchie istituzioni marcie, buttato sul muso spaurito delle ranocchie piccoloborghesi.

Ibsen in quel tempo si rubava alcune ore della notte per prepari all'esame di licenza liceale e iscriversi poi alla facoltà di medicina. Aveva ricevuto per tema preliminare domestico « Catilina in Cicerone e Sallustio »; così ebbe nome Catilina l'eroe tirannicida che gli bruciava in testa e gli prudeva le mani; per merito di Cicerone, « l'affaccen-

(1) Benchè, ufficialmente, non conoscesse che Holberg e Oehlenschläger. Ma è dimostrato (V. p. e. le introduzioni biografiche del LA CHESNAIS) che conosceva parecchi altri autori e una testimonianza di Paulsen (p. 24) suffraga l'impressione « empito e tempesta » che si prova leggendo *Catilina*. Del resto Ibsen nega di regola le sue letture, come vedremo.

dato avvocato della maggioranza », che glielo fa amare per la legge dei contrari, e per merito sopratutto di Sallustio che gliene dà completo il carattere già dalle prime frasi. Ma quelle frasi non dicono niente, neanche oggi, alla maggior parte dei professori scolastici che continuano a spacciar Catilina sotto l'etichetta della I Catilinaria; mentre Ibsen è preparato sentimentalmente a esser impressionato da quel carattere fosco di anarchico, frustato dall'ambizione, portato in alto dal sogno e rotto dal dubbio e dalla debolezza. Catilina è già intaccato da una colpa; il suo sdegno contro i tiranni già cede il posto al suo dissidio interno, assai più che nell'eroe giovanile di Schiller — come ha ben visto J. Collin. Cosicchè non ne esce affatto un eroe fantoccio, anche se non n'esce un eroe. L'essenziale è intuito, ma al modo, se non con la capacità, degli Stürmer u. Dränger. Non è, non fa, ma grida. Non cova nel centro, ma sobolle e scompiglia la superficie. Non più la rettorica adolescente, ma è la rettorica del giovane che ha acciuffato ciò che importa, ne sente l'importanza, ma non ne è maturo, non ha tempo di lasciarselo lavorar dentro. Non è confessione, ma esternamento.

Catilina è scritto di getto, rubando qualche quarto d'ora alle ore rubate per lo studio. È scritto di furto, con la complicità della notte, quando il « lüttje Abtekerjunge » si levava il grembiule da impastator di pillole e ridiventava il giovane desideroso di lotta e d'avvenire. Ibsen notava più tardi, con quel fine sorriso con cui sapeva parlare delle cose sue passate e degli altri, che tutta la favola si svolge di notte perchè egli poteva lavorare per conto suo soltanto nelle ore notturne. Ma in realtà la notte era l'unica sua esperienza; l'ora dei fantasmi e delle smanie oscure dell'anima, dei geni mali covanti rovina: l'ora del dubbio.

Dubbio religioso e dubbio del proprio valore, dubbio sulla vita: è l'esperienza più vera d'Ibsen d'allora, l'elemento più sentito delle sue poesie. Egli nella tremenda notte tempestosa dell'ansia vorrebbe ritrovar la fede di bimbo, darebbe tutta la terrena sapienza per poter pregare come allora. « Quante volte, protervamente, hai chiamato fiaba il *dies irae*; e ora vuoi pregare a Dio, in cui non credi più ? ». Eppure egli vuol addormentarsi fidando in lui, e risvegliarsi credente bambino (*Dubbio e speranza,* '48). Eppure si rifugia nel bosco, che, frustato nella tempesta è come il simbolo del cuore e della sorte umana: « Nessuna pace in vita; non nella tomba; non nell'eternità » (*Di notte nel bosco,* '49).

Nella notte c'è un'aria di minacciosa aspettativa, un raccapricciare pauroso di cose non viste: il momento del segreto, della morte, della cospirazione, della vendetta, della colpa. Si disvelano i rimorsi e s'alzano i morti. Furia, la sepolta viva, torna a vendicare la sorella morta d'amore per Catilina. È nera e implacabile come la coscienza dell'ambizioso ribelle, la sua « ombra », « il suo ricordo e giudizio », e lo butta nell'azione più grande della sua forza. Egli ha bisogno di stordirsi e dissetarsi. Deve obbedire alla sua passione sfrenata, e deve soccomberne. Lo sforzo è oltre la sua persona. Furia eccita ghignando quello; Aurelia, la moglie buona, la sua anima pura, cerca di placar questa. Catilina le ama tutte e due, l'una che vuol salvare nel suo grembo il germe puro dell'amato perchè dia i suoi frutti; l'altra, la Vestale, la vergine non tocca, la virago sacrilega che si torce nella sua vita senza attività; l'amante che vuol grande il suo eroe per una passione ferina che è amore e odio, e lo distrugge e si distrugge con lui — e la madre, la conservatrice, che le si

oppone inutilmente, sa resistere ma non agire, che venera il suo uomo ma non lo comprende, ne ha paura, ed è travolta come una povera cosa delicata nel turbine furibondo. Esse sono già i due tipi fondamentali della donna ibseniana, e della donna in genere: le due opposizioni (vichingia e cristiana) nell'animo dell'uomo.

Ma soltanto opposizioni, qui: schematiche, e senza vita reale, come le altre persone, e tutto il dramma, benchè percorso e rotto da urli e aneliti. Il buttarsi in corsa sfiatata non dà vita al cuore. Si sente la prima frenesia del giovane che crede di creare. La mano non ha tempo di fermarsi per segnare le interpunzioni, ma striscia una lineetta e insegue il nuovo grido. I versi cadono come capitano, si spaccano a mezzo slancio, ansano di fatica. Tutto il dramma vale poco, ma è il primo tentativo di organizzazione artistica d'Ibsen. È il punto fermo di partenza. Non bisognerà dimenticare che Ibsen ha cominciato con questa rapacità empiuta d'interiezioni (nella prima stampa e nel manoscritto abbondano gli « ha! » tedeschi: che poi nella rielaborazione del '74 sono falciati a decine), da questa esteriorità fragorosa, e pur intimamente turbata di « Genie » postclassico. Se no non comprenderemo il lavoro fatto per ringoiare nell'anima il fuoco incandescente.

Catilina fu pubblicato nell'aprile del '50, con lo pseudonimo di Brynjolf Bjarme, a spese di Schulerud, che aveva portato il manoscritto a Cristiania, certo (e con lui Ibsen: questi ingenui figlioli!) di poterlo far rappresentare o almeno « vendere » a un editore. Intanto anche Ibsen era venuto nella capitale, e si preparava all'esame di licenza nella scuola del « vecchio Heltberg », la famosa « fabbrica di studenti » sulle cui panche dovevano essere incisi i più bei nomi della nuova letteratura norvegese —

seppure gli studenti di lassù usano gli stessi riti che gl'italiani (1).

Nell'ultimo tempo, piuttosto che allo studio scolastico Ibsen s'era dedicato a poesie e composizioni drammatiche, una delle quali, i *Normanni,* fu rappresentata nel '50 a Cristiania. Sicchè all'esame fu rimandato in greco e in matematica (come Björnson); ma il successo dei *Normanni* e i nuovi amici che andava trovando gli fecero sperar bene dell'avvenire, nè s'occupò di ridare l'esame. Aspettò finchè non l'intogarono (nel '77) dottore *honoris causa* a Upsala.

* * *

Cristiania era allora una piccola capitale provinciale (un trentamila abitanti) di un paese che fino a pochi decenni prima (1814) era stato esso stesso una provincia, e trascuratissima, della Danimarca. Ne fu staccata nel rimpasto di Vienna (trattato di Kiel, 14 genn. 1814, vera-

(1) È così: in una poesia di Björnson sulla « Fabbrica di studenti »:... « Uno sta provando il coltello sul banco inchiostrato ». La strofe finisce: « Teso e magro, color gesso nel viso, dietro una barbaccia di carbone sedeva Henrik Ibsen ». Oltre altri luoghi di B., la scuola è descritta da Jonas Lie (altro studente) e da Arne Garborg nei suoi *Studenti contadini.* E questo è il carattere interessante della scuola: nata dallo squilibrio fra la coltura superiore (università) a cui la giovane Norvegia tende e la coltura e le scuole medie del paese, deve « fabbricare » veramente degli « studenti » dalla mistura più svariata d'impiegati, ragazzi, contadini. La più parte degli scrittori norvegesi dell'epoca sono appunto figli di contadini, e molti d'essi non avendo saputo o potuto o voluto studiare nelle scuole regolari ricorre ai metodi spiritosi e entusiastici di Heltberg.

mente) per punire l'alleata di Napoleone, e data alla Svezia in cambio della Finnlandia passata alla Russia. Ma il nuovo padrone — Bernardotte che si chiamò Carlo XIV — per non impegnarsi a fondo in una guerra che in quei momenti poteva esser pericolosa, e fors'anco per amore del suo passato giacobino, dovette concedere pieni diritti statali alla Norvegia insorta e riconoscerne la costituzione molto liberale che s'era data nell'aprile-maggio 1814 (il famoso « 17 maggio » di Eidsvold, festa nazionale). Così quella che doveva esser la provincia di sfruttamento fu, almeno sulla carta, stato sovrano, unito alla Svezia (« Union ») con legami simili benchè meno gravi di quelli dell'Ungheria verso l'Austria (1). Ma il piccolo paese di neanche un milione d'abitanti, poverissimo, potè appena molto lentamente conquistare a fatti la sua libertà politica; come molto lentamente si liberò dall'influenza colturale danese.

---

(1) Cioè: completa autonomia dei due stati, uniti nella presenza del re. La Norvegia ha proprio parlamento, governo, esercito, flotta, banca, moneta, tariffe, università. Le questioni comuni (determinate dall' « Atto del Regno » che è lo statuto dell'Unione, non compreso nella legge fondamentale dello stato svedese, ma a sè) sono decise dal Consiglio di stato svedese a cui si aggiungono tre ministri norvegesi, o viceversa. « Le attribuzioni del re sono: raccoglier truppe, dichiarar guerra e far la pace, conchiuder e sciogliere trattati, mandare e ricevere ambasciatori ». Per di più quando il re non sta in Norvegia (ma avrebbe dovuto venirci ogni anno) è rappresentato da un luogotenente che può essere anche svedese. — L'Unione, è chiaro, è un assurdo che non può durare, in questa forma: gli svedesi tendono a interpretare largamente i loro diritti, i norvegesi i loro. Così la lotta s'impernia nei punti mal chiariti: e sopratutto nella questione della « bandiera » e dei « consoli e ambasciatori », di cui l'« Atto » non parla abbastanza esplicitamente: devono essere doppi o no?

La Danimarca vi aveva portato la scuola, la chiesa, l'autorità, la coltura. I migliori uomini della risorta letteratura danese, anzi proprio quelli che l'avevan liberata dal predominio tedesco, erano stati norvegesi scriventi danese (p. e. Holberg). La lingua era quella di Danimarca; il norvegese, un dialetto rustico (1). Esistevan dei contadini norvegesi e degli uomini colti danesi. Quando nel 1811 fu fondata a Cristiania la prima università, in tutta Norvegia non esisteva ancora un giornale di qualche importanza. Non esisteva la « città » (2). Appena verso la metà del secolo, si può dire (dopo il '30 e sopratutto dopo il '48), concordemente al risveglio di tutte o quasi tutte le nazioni europee minori, la Norvegia cominciò a sentirsi a disagio nei modi e nelle forme non sue e a tentar autonoma la sua via. Cominciò a nascere la « città ». C'era verso il '50 a Cristiania l'atmosfera caratteristica della città che sta formandosi per l'inurbarsi di giovani forze in un villaggio più o meno grande. L' « impiegato » danesizzato, piccoloborghese, stava per esser travolto dal contadino che diventava cittadino. Indi il carattere doppio, dissidente della città, notato, deplorato, combattuto, schernito da tutti gli scrittori suoi dell'epoca. « Cristiania città senza stile, un buco provincialuzzo senza in-

---

(1) Come per es., nella stessa epoca, in Boemia lo czeco di fronte al tedesco, o nella Venezia Giulia lo slavo di fronte all'italiano, ecc. Solo che in Norvegia il fenomeno non fa tanto colpo perchè le due lingue sono simili; ed invece fu appunto perciò tanto più grave e profondo. Neanche oggi non esiste una vera « lingua » norvegese.

(2) Ancora nel 1880 appena 1/9 della popolazione viveva in centri cittadini (87 mila di fronte a 797 mila campagnoli). Oggi invece (1910) sono 690 mila di fronte a 1.702.500 (un terzo).

timità provinciale, una capitale senza vita da capitale. Da per tutto un disperante color perso; nient'altro che la più trista e tremenda banalità dilagante » (J. Lie) (1). E di fronte all'ambiente i giovani, gli studenti, la nuova vita: quel fluttuare di desideri e propositi, quel fermento di idee e di personalità, quella confusione e contradizione e unione di tendenze disparate che contrassegna l'inizio della coltura: circoli e movimenti studenteschi; società letterarie; nascere e sparire di giornali; piccoli e audaci e ridicoli tentativi di organizzazioni socialiste. È in questo movimento che il futuro antisolidale Ibsen fonda (nel '51) con Vinje un settimanale d'opposizione, scrivendovi delle satire politiche, fonderà nel '59 una « Società norvegese », prende parte semiattiva alla propaganda socialista-repubblicana di Marcus Thrane (2), rischiando la prigione.

Nazionalismo, dunque, che va d'accordo con l'internazionalismo: il carattere generale del quarantotto. Anzi più che d'accordo, questo e quello sono la stessa cosa, nati ad un parto con la « giustizia » contrapposta alla « carità », con l'umanitarismo e la rivoluzione francese. Come ogni individuo, sopratutto quelli finora oppressi, era eguale di fronte agli altri, così ogni nazione, e sopratutto le oppresse. S'ebbe simpatia per le nazioni minori perchè s'ebbe simpatia per il popolo. Le classi benestanti erano

---

(1) V. un'infinità d'altre testimonianze in JAEGER, p. 133-40, e anche il capitolo *Il tirocinio di Björnson a Cristiania* in CHR. COLLIN.

(2) Veramente è soltanto amico e consenziente di Theodor Abildgaard, che è l'intellettuale del movimento. Gli « organizzati » erano circa.... trecento; e la rivoluzione finì così comicamente (meno per il Thrane che si buscò parecchi anni di carcere) che Ibsen ne scrisse la facile satira sul settimanale di Vinje.

ormai corrotte dal dominatore: si cercò il popolo e si trovò la nazione, si cercò la nazione e si trovò il popolo. In esso s'era conservato la lingua, i costumi, lo stampo nazionale. I canti popolari attestavano del passato, offuscato, ma sempre vivo. Lì viveva la tradizione. E il popolo significava anche razza fresca, poesia spontanea, nuova realtà, come la cercava il romanticismo. Così di necessità i risvegli nazionali furono democratici e romantici; e la vera coltura stanca della gora morta, dando mano alla plebe stanca dell'abitudine servile, ne nacque la nuova nazione.

E tanto più in Norvegia, paese di contadini signori di terre, autonomi, viventi per conto loro nelle loro fattorie sparse (1), come consiglia la terra frantumata da montagne, fiumi, fiordi, e come vuole la sua tradizione storica. Da quando la Norvegia fu abitata a oggi, contadino è lo stesso che cittadino, re della sua terra. La sua costituzione perciò è spontaneamente democratica e la chiave di volta della sua storia è il tentativo d'una o l'altra famiglia più ricca di accentrare in sè il dominio di tutto il paese; dominio non durevole causa l'opposizione disperata delle altre famiglie. È a uno di questi tentativi, il primo che abbia importanza storica, con la successiva fuga dei vinti in Islanda, che dobbiamo, pare, l'occasione della scrittura delle saghe dell'Edda; le quali conservate nei vecchi codici diventavano ora i documenti nobiliari della vera vita norvegese. Bisognava tornare lassù. La Norvegia attuale, per gli occhi dei nuovi ferventi, era falsa, danesizzata. La

(1) Non si può parlare di veri « villaggi » norvegesi, ma bensì di sparse fattorie padronali, complete, riunite sotto una chiesa.

stessa sua natura geografica — irte montagne rotte ferocemente da cascate e fiordi — s'era illanguidita nella pianura d'Amleto. I suoi eroi invece erano stati i vichingi reali (come se i « normanni » fossero stati soltanto norvegesi !), il popolo pirata che per due secoli aveva corso i mari e l'oceano e aveva fondato grandiose dinastie. I loro discendenti non erano i « coltivati » danesi, la burocrazia cittadina, ma il contadino norvegese, libero e fiero, passionale e sapiente oggi come nove secoli fa: l'unica classe propriamente nazionale, da cui bisognava attendere salvezza e grandezza per la patria. E sorse così la boria nazionalista - romantica - contadinesca, impersonata in Wergeland, una nuova specie di poeta tra Victor Hugo e Rapisardi, che cantò a 22 anni in un poema di 720 pagine *Creazione, Uomo e Messia,* ovvero *Epopea dell'umanità* ovvero *Bibbia del repubblicano* (1830). Era un improvvisatore fenomenale, cuore perennemente commosso, profeta tutto lampi e tenebre, con una sua forza fisica strabigliante (1), agl'antipodi del gusto danese — e anche a quello norvegese, se la Norvegia d'allora avesse avuto un gusto. Così nell'eccitamento violento ma idillico, il falso fasto victorughiano poteva passare per nordica purità primitiva.

Quest'era il nuovo contenuto, tanto più facile a trattarsi in quanto era, dopo tutto, la moda letteraria dell'Europa. Bastava prender questa materia e sottoporla ai procedimenti dell'epoca: e ne usciva la nuova poesia nazionale.

---

(1) Carattere tutto proprio del tipo nordico che entrava nella letteratura. Così Björnson (il cui padre, contadino e pastore protestante, aveva buttato fuori della porta un giovane enorme che prima aveva fatto lo stesso con il gigante, contadino e pastore protestante, Wergeland) era il più forte dei condiscepoli.

Non esistendo però una coltura letteraria paesana, ma soltanto un'educazione danese, modi e forme continuavano a esser presi in gran parte dalla Danimarca. E allora accadde che cotesti vichingi incendiari e rapitor di donne tornavano ad ammansirsi nelle consuete forme gentili, oehlenschlägeriane: allo stesso modo che i poeti tedeschi e non tedeschi dell'epoca, innamorati del « contadino » lavavano il collo e pulivan le unghie ai bifolchi del loro contado. La verità era che non esistevano ancora nè contadini nè vichingi, ma bensì il desiderio d'essi, e troppo sognato per trovare la nuova espressione. La « Norvegia » era un'idea entusiastica che doveva creare e organizzare una nuova vita prima di poter dare una nuova arte. Mancava il dato per il fatto. E i suoi assertori più caldi, come Wergeland e sulle sue orme Björnson, furono poeti organizzatori, predicatori, polemisti, riformatori, vati ovverossia scaldi, anche nel senso rettorico della parola e della cosa nei nostri tempi occidentali. E come tutti i vati frementi per un'idea più inseguita e desiderata, che meditata e voluta, la loro propaganda imponeva un aspetto e un'infatuazione nazionale prima che esistesse l'anima nazionale capace di ridurre a bene anche la bugia. Non aveva parte il « dovere » in questo squillo di diritti. Cosicchè ira morale e estetica spinsero il Welhaven, spirito serio, critico, danese, a insorgere contro i patriotti a ogni costo, perchè la prossima Norvegia non fosse fumo e chiacchiera condensata. Nella sua famosa serie di sonetti polemici contro Wergeland e seguaci (che scatenarono la cosidetta « Faida crepuscolare »), *Crepuscolo della Norvegia* (1834), e nell'altre sue opere afferma su tutti i toni la necessità dell'autonomia interiore di fronte alla politica, dell'uomo libero perchè possa formarsi il

libero cittadino. Contro la foga degli urlatori occorre critica e pensiero; « libera te stesso! sii libero e pio nel regno spirituale », « non cercare la libertà nella norma esterna, se il tuo spirito è incatenato »: « giacchè la vera libertà non è causa ma effetto ». Non sono poeta perchè ragiono troppo? Ma « poesia e pensiero chi mai li potrà distinguere? ».

Sono affermazioni queste che Ibsen ripeterà quasi letteralmente, come Björnson s'atteggerà e opererà da riformatore nazionale umanitario con la passione nuvolosa di Wergeland. Sono le due tendenze fondamentali del giovane spirito europeo, sistemate grandiosamente in Mazzini, scisse in due, pugnaci, integrantisi, nella costituzione della vita norvegese. È la lotta fra l'ideale che s'esterna e si cristallizza fuori dell'uomo come meta fissa, da cui vien derivata comoda norma di giudizio e facile ardore di attività e la reale vita interna, complessa e difficile eppur inflessibile nella sua legge, fondamento unico di tutte le stabili costruzioni, anche sociali, ma tendente a soddisfarsi in sè, ad appartarsi dagli altri, malcontenta della relatività passeggera dell' « istituzione », pronta a distruggere il mondo purchè la verità viva. È il « partito » e l' « individuo », lo stato e l' « uomo ».

Fra Wergeland e Welhaven, fra il norvegismo spinto fino al vuoto e la coltura danese, critica e apparentemente fredda bensì, ma profondamente umana, è chiaro dove sarà il posto d'Ibsen.

Egli s'affacciò alla coltura in questa decisiva ora spirituale norvegese. Finora era stato un solitario dal mondo, e benchè certo avesse già letto assai di più che non si possa dimostrare con documenti, la sincerità - sfogo del *Catilina*, dove non è enfatica e schilleriana, piuttosto che

merito era lo star bene del selvaggio che vive in un'aria netta da microbi, e non la salute del cittadino, che ne ha immunizzato il corpo con lunga lotta. Tant'è vero che al primo contatto con la coltura Ibsen ne fu preso e sommerso. Inutile perciò parlare dei *Normanni,* che è puro oehlenschlägerismo, meno una certa crudezza, wergelandiana per così dire, nel trattare il tipo vichingio. Non gli è sufficiente la tradizione danese ma non aderisce alla spavalderia patriottica. N'esce il misto dell'epoca. Qualche suo elemento più profondo ha bisogno di esser mosso e espresso perchè la sua personalità cominci a scuotersi: ed e il dubbio, la critica e la satira; maestro Welhaven, fratelli anziani Vinje e soci.

Erano questi, in due grossolane parole, gli « Jungdeutschland » di Cristiania. Intelligente e attivissimo — il movimento si riduce in fondo ad Aasmund Vinje, perchè l'altro, Botten - Hansen è un carattere assai differente — semi-rivoluzionario e semi-liberale, era in fondo un giornalista sofista che voleva anche lui bensì riformare il mondo e fondare la nazione, ma più per bisogno di agitarsi che per fede. Da una parte l'ideale esterno del quarantotto, in nome del quale bisogna ferire a morte le piccole animuccie pratiche insufficienti, dall'altra lo sguardo aguzzo sezionale del razionalista (Heine in diciottesimo). Per cui le cose hanno un doppio aspetto, vero e falso, bianco e nero, secondo che le si guardano (« Tvisgn »). Da una parte c'è il cielo, dall'altra l'inferno: in mezzo si balla sul filo d'un rasoio, e lo stile è questo ballo tagliente. Questa contradizione si sa (anch'essa dano-norvegese) può portare allo scetticismo intellettuale decisivo, ma anche può riaffrancare la bella e ricca effettualità delle cose da astrattezze soprappostele.

Ma ora — Vinje, e Ibsen che gli si unisce, sono troppo giovani per le due possibilità — conduce semplicemente a un buon settimanale satirico polemico pupazzettato: che prima ebbe per titolo una vignetta rappresentante « L'Uomo », poi si chiamò — dal cuoco degli dei del Walhalla — l' « Andhrimmer ». E Ibsen, rinnovando i « caratteri » grimstadiani, vi fece — a penna e a matita — le sue prime armi politiche (1).

Viveva malissimo, aiutato da Schulerud che divideva con lui fraternamente camera e soldi. Ma neanche l'amico aveva da scialare; sicchè fu una vera benedizione per Ibsen quando il violinista John Bull lo chiamò nel '51 come « sceneinstruktör », direttore e poeta artistico del « Teatro norvegese » di Bergen (che era stato fondato per favorire l'arte drammatica nazionale). È abbastanza caratteristico per le condizioni del teatro norvegese d'allora, che fosse affidata una carica così importante a un giovane così inesperto; e difatti la prima cosa che dovettero fare fu di dargli un po' di soldi perchè andasse a studiar tecnica teatrale a Copenaghen e a Dresda. E anche questo è caratteristico: che l'antidanesismo andasse a fortificarsi in Danimarca.

Poi comincia la sua attività. Ha la paga a un dipresso d'un professore di R. ginnasio d'Italia, ed è obbligato a fornir per ogni 2 gennaio (natalizio del teatro) un lavoro drammatico, più un prologo in versi, senza contare tutte l'altre poesie d'occasione. Così nel '53 mette in scena *La Notte di S. Giovanni,* nel '54 *Il tumulo dell'eroe* (sono

(1) P. e. la satira politica « Norma », del 1851, parodia contro la tiepida opposizione dello Storthing. Il settimanale « satira letteraria e opposizione politica » durò dal 5 genn. al 28 sett. 1851.

I Normanni rielaborati), nel '55 *Il festino a Solhaug,* nel '57 *Olaf Liljekrans.*

Cosucce: e — meno alcune scene e alcuni motivi — tanto lontane dall'Ibsen nostro che in generale i critici pensano ch'egli abbia dovuto concedere al gusto del pubblico. E anche questa preoccupazione vi ha avuto la sua parte. Ma la ragione prima è la sua immaturità. È che il suo sviluppo non procede a sbalzi, e per riconoscere sè stesso deve trovare la patria, il suo ambiente storico, e per conoscere la patria deve seguire la patria fantastica del tempo. Non conosco molti esempi d'un'originalità così faticosamente acquistata come quella d'Ibsen. Se classicità è riscoprir la propria persona nella legge imposta dalla tradizione, Ibsen è classicissimo.

Aveva cominciato con il romanticismo sentimentale, scarlattina degli adolescenti, e il '48 gli aveva offerto un primo urlante contenuto. Ma il suo spirito poetico navigava ancora nell'alto informe. Oehlenschläger, che aveva liberato la Danimarca dai tedeschi e dagl'inglesi, l'accostò alla patria attraverso la leggenda epica. Ma anch'essa, lontana da ogni realtà attuale, interpretata e drammatizzata da uno spirito colto moderno, era qualcosa di mitico aereo, senza fondamento di convinzione. Patria falsa, insomma, bruciata e distrutta nel vapore soprariscaldato di Wergeland ; la cui letteratura a sua volta, così gonfiamente vogliosa di originalità da esasperare una materia sognata credendo d'ottenere da questa vuota esasperazione la nuova forma, era stata sgonfiata dal pennino d'acciaio di Welhaven. Ma in che modo dunque si poteva prender coscienza della propria terra, cioè di sè stessi ? Nel '41 Asbjörnson e Moe pubblicarono le prime raccolte di fiabe popolari. Ed ecco che fu trovato il nuovo

principio della tradizione nazionale, dove la leggenda si riumanava nella bocca del contadino e il barlume d'esigenza realistica dell'epoca poteva conciliarsi con il generale stato d'animo fantasiosamente desideroso di innata purezza. Oehlenschläger e Wergeland erano finalmente compiuti e liquidati; e la critica welhaviana, con quell'amore tutto speciale che ha il razionalista per le espressioni del popolo nel cui ricco color ingenuo può pescare tanta profondità, aveva finalmente trovato l'effettuale e fecondo *ubi consistam,* il formato contenuto da contrapporre al furente caos wergelandiano. Welhaven fu l'introduttore della « poesia delle fate » (Huldre) e delle ondine. E con esse, viventi nel popolo norvegese, cioè cantate nei dialetti norvegesi e non nella lingua letteraria danese, si ritrovò il senso linguistico paesano (1). Il decennio '38 -'48 fu dunque fondamentale per la letteratura norvegese. Scrive Ibsen (recensendo un dramma di Monsen nel '58):

« Fu allora che ci trovammo di fronte alla vera e intima vita del nostro popolo, espressa a tratti forti e netti; e tutti gli autori nostri posteriori dovettero riconoscere a poco a poco che bisognava romperla con le forme tradizionali; cominciarono a capire che il contenuto specificamente norvegese richiedeva anche una nuova forma, se non voleva esser rovinato nella riproduzione artistica. E intravvidero anche che ciò che di estetico viveva inconsciamente nella poesia del popolo doveva venir infuso e fatto valere nella poesia colturale.....

« *Divenne ben presto insostenibile l'idea che la nazionalità*

(1) Difatti, sopratutto Asbjörnsen e Moe trascrivendo la fiaba e il verso popolare conservarono molti dialettismi. E alcuni seguaci di Welhaven, per esempio il Vinje, furon proprio essi gli assentori assoluti d'una lingua nazionale.

d'un'opera consistesse nel soggetto, che l'usare un argomento paesano dovesse dare per forza una poesia paesana. D'altra parte il popolo dopo il primo giubilo giovanile per la libertà era tornato in certo qual modo in sè, e i grossi paroloni e le frasi fatte sul « Vecchio Dovre », sul « Mare nordico », ecc., non trovarono l'antica eco ».

E l'Ibsen di Bergen è uno di questi autori posteriori di cui parla (1).

Non c'è nulla di originale nella *Notte* (pubblicata appena quattr'anni fa) e nell'*Olaf* ; non è Ibsen, ma, come abbiamo visto, il decennio '50-'60 del suo paese. E poichè lo stato d'animo wergelandiano è già tramontato nel ridicolo, non è neanche virtù d'Ibsen il portarlo ridicolosamente in scena, bersaglio di facile sberteggiatura da parte del poeta, di fronte alla cara ingenuità delle creature che vivendo in vero contatto della natura ne sanno, e ne vedono e ci credono, i miracolosi misteri fiabeschi. La persona d'Ibsen la cominciamo appena appena a sen-

(1) Sbaglia assolutamente J. Collin credendo che Ibsen già in queste prime opere romantiche si burlasse del romanticismo fiabesço, e lo scherno della recensione del '51 al *Huldrens Hjem* non si riferisce all'elemento uldrino-welhaviano, ma bensì alla fissazione romantico-patriottica-contadinesca del Wergeland. La distinzione non è molto facile, e naturalmente, quasi tutti i critici non riescono a vederci ben chiaro; ma tanto più è necessario farla e *spiegarla.* — Il C. ha però ragione — benchè assai esagerata e unilaterale — di trovar elementi personali (dissidio religioso) come in *Catilina,* così perfino nella *Notte di S. Giovanni* e nell'*Olaf,* ch'io non avevo saputo vedere. È certo che sotto questo processo storico dell'opera d'Ibsen, continua a echeggiare la sua personalità morale. Ma tanto debolmente che è più importante seguire *come* Catilina diventa norvegese, per che strada s'arriva a Falk e a Brand, che risolvere tutto, Catilina, Olaf, l'Inger, Falk, ecc. in una perenne lotta interna, quasi statica.

tire nella contrapposizione scenica dei due elementi, nell'averli, comechessia, drammatizzati. Egli, certo, ride dell'uno per la sua ormai più che dimostrata inanità, ma anche perchè sa vedere il comico dell'*uomo* wergelandiano, sbilanciato altisonantemente al di fuori, e dentro così meschino da aver maledetta paura se il suo programma di « primitività » stesse per realizzarsi ; e ci fa amare il secondo, la fiaba e l'incanto, sì perchè essa è molto graziosa, ma sopratutto perchè cerca d'intonare a lei delle persone attuali, viventi. È importante insomma come prima polemica drammatica di ciò che era dibattito dell'epoca. Sotto il romanticismo dell'eroicità nazionale è già combattuto, in semicoscienza, l'ideale vuoto e astratto con cui alcuni uomini cercano di aggiogare altrui a scopo più o meno onesto. Sotto il romanticismo della fiaba è già stimata la verità semplice degli spontanei, che credendo e vivendo secondo la loro fede sono presenti veramente a ciò che agli altri pare sogno, e sono dagli altri considerati o pazzi o da niente. Ma siamo ancora al primissimo barlume, e la *Notte* non ha niente di comune, se non l'occasione esterna, con il *Sogno d'una notte estiva*. È che Ibsen, in realtà, non sa niente ancora di sè.

Col teatro, aveva da faticare e arrabbiarsi molto. Le sue noie a trattar con i cervellini e ambizioncelle comicali, lui, col suo temperamento! devono esser state molto più furiose che quelle del buon Wilhelm Meister! Una volta gli scappò perfino di sfidare a duello un suo condirettore. Doveva provvedere a tutto, dalla commedia agli attori, al vestito dell'attrice. Per di più doveva difendere il teatro contro gli attacchi dei critici che pretendevano assai più che permettessero i pochi soldi e la poca cultura del pubblico e degli attori. E magari dei critici: almeno

a giudicare dalle loro critiche. Per esempio, un tal Stub, che ricordo soltanto perchè, polemizzando molto gustosamente contro di lui, Ibsen dimostra di pensare forse più originalmente che non sia originale la sua poesia (1): « Bisogna smettere d'affermare: bello! brutto! ». Sono esclamazioni permesse allo spettatore, non al critico. La critica è, sì, in un certo senso soggettiva perchè, in ultima analisi, fa capo a un'impressione personale, al gusto; ma non è soggettivo il giudizio « che dev'esser motivato da concezioni la cui verità sta nell'essenza stessa delle cose, e che perciò non può esser scossa ».

Fra queste varie noie, un'unica « risorsa »: s'innamorò, e per la prima volta, se non si conta il solito primo amore letterario e wertherianamente « alquanto esagerato », come diceva lui stesso. Stavolta era una vera creatura, Ricchetta Holst, fresca, sfacciatella e animosa (come le creature delle fiabe), che gli gettò in viso un mazzo di fiori di prato e scappò via ridendo. Aveva sedici anni, e le piacevano molto, come a Nora, le chicche. Era lei stessa un fiore di prato, che si trovava a disagio fra la saggezza letteraria dei fiori di serra: le due immagini sono d'una poesia d'Ibsen, a cui seguirono alcune altre, le cose più limpide della sua opera lirica. Facevan delle belle passeggiate nel parco, e Mamma Passerotta ascoltava le piccole parole d'amore e le cinguettava allegramente

(1) Così bisogna leggere, almeno per la storia del suo pensiero, anche gli altri suoi articoli, p. e. quello sul « Teatro » (significato dell'opera musicale), e la critica a un dramma di Gutzkow (differenze fra teatro tedesco e francese). Certo però che molte delle idee le deve al danese Heiberg, che gl'insegnò l'arte di direttore drammatico a Copenaghen, e sopratutto a Welhaven.

alla gente (altra poesia). Del resto essa si deve esser divertita assistendo a « Ibsen innamorato ». Era timido, e magari un po' vergognoso che alcuno scoprisse il direttore del « Teatro norvegese » intendersela con quella ragazzina di Rica. Fatto sta che una volta il padre di lei li scoperse, e il nostro poeta restò a bocca aperta e scappò via. Con questo atto di coraggio finì il loro amore: e Richetta sposò un uomo come un altro (1).

Ma con tutto ciò Ibsen ne deve aver sofferto, se dice che questa « passione subito annodata e violentemente rotta » è lo stato d'animo in cui nasce *Donna Inger,* fosca storia medioevale d'amori, odi e intrighi, che non ha niente da fare con la giovane creatura amata: se non che si capisce il poeta ha cominciato a gustare il sapore della terra. C'è un salto largo dall'idillio della *Notte* a questo contorcimento pauroso d'anime, e il filo d'unione non è la nuova esperienza dolorosa d'amore, ma piuttosto ciò che Ibsen *vuole* essa sommuova in lui. È una reazione troppo enfatica, perchè non sia chiaro che Ibsen approfitta e sforza il sentimento per scavar letto più profondo alla sua vena

---

(1) Credo che a questa brusca rottura si riferisca la poesiola *Il mio giovane vino,* che fermentava caldo in lui, recipiente, finchè « il processo fu interrotto ». Il vino gli fu rubato da un « floes », non rimase che la feccia fermentante e bollente, ma: « io non esplodo, bimba mia; io mi sfascio soltanto » (La stessa immagine, per la pena contenuta che non fa scoppiare il petto, ma lo mina, è il sonetto XXI della serie *Nella galleria artistica*).

Quando Ibsen molti anni dopo la rivide, brava mamma di famiglia, e le chiese se s'era ritrovata in qualche suo personaggio, lei rispose ridendo: — Ma certo! La signora Strodman! — della *Commedia dell'amore,* quella che fa le calze per una dozzina di figlioli. Ricchetta aveva più spirito di molti biocritici.

poetica, insoddisfatta del corso troppo fantastico della fiaba. Più in fondo c'è l'uomo. Ma l'uomo, d'oggi o di ieri, visto com'è, è cosa troppo ardua ancora per Ibsen; i suoi occhi non ne comprendono il significato oltre la cotidianità, nè la sua mente s'afferma ancora in un ideale capace di ridere fieramente del meschino comunale, e così, dopo la fiaba, c'è l'uomo, ma trasformato nella leggenda; non la verità storica sentita e interpretata da lui, poeta, ma la fiaba storica, dove la persona ha già linee immaginarie pronte a ricevere, quasi dall'esterno, il peso d'un maggior significato intellettuale. *Donna Inger,* che nella storia è una brava massaia interessata della sua casa, può diventare leggendariamente l'eroina nazionale che in tempi bassi e poveri d'uomini prende su sè la difesa della libertà norvegese. E, con ciò, può soddisfare il patriotta Ibsen; mentre nel contrasto fra il grande compito accettato per forza (per forza dei tempi, vorrebbe il poeta; per sforzo del poeta, sentiamo noi) e la debole natura femminile su cui grava, il poeta può risfogare il suo catiliniano tormento.

È che egli, dalla leggenda lirica che gli ha permesso di guardare l'uomo, cerca di tirar fuori l'uomo reale (come prima faceva con la fiaba idillica); ma per far ciò non sa altro che caricar il dramma di significati e posizioni astratte, che arruffare la linea del suo svolgimento. Cercando, oltre l'idillio, l'uomo, risponde ancora, benchè più riccamente, Catilina; cercando, oltre la favola, il dramma, risalta fuori la notte, la vendetta, la voglia o necessità di grandezza: macchinazione, distruzione, intrico, che infine stronca chi l'ha messo in moto. L'intrico, un passato oscuro e complicato che viene a galla, è stata la prima — naturale — forma della favola d'Ibsen

(d'uno che ha l'istinto della realtà, e non sa altro che la fantasticheria), da *Catilina* a *Donna Inger*, non ommettendo nè il *Tumulo*, nè la *Pernice di Justedalen* (prima versione-sbozzo dell'*Olaf*), nè la *Notte*. Ma lì questo lontano passato d'amore o di soldi, piuttosto che operare esso, viene raccontato e serve a produrre il buono o cattivo esito finale, cornice estranea del tutto al quadro. Qui è il quadro stesso la propria cornice; è il tentativo d'unir la persona e il fatto, di sviluppare contemporaneamente caratteri e situazioni, unendo così le due principali virtù — secondo lo schema del giovane critico Ibsen — del teatro francese e tedesco. Se il tentativo fosse opera, Catilina avrebbe trovato, attraverso la fiaba nazionale, terreno paesano. Avremmo già un vero personaggio.

Ma *Donna Inger* non è altro che un colossale intrigo, il quale per di più non riesce a soffocare del tutto l'umanità delle persone che ne sono autori e vittime. Ibsen criticamente sa già da anni che bisogna andar oltre Gutzkow (presso cui « sono le situazioni che si sviluppano, non i caratteri »); ma in realtà rappresenta dei caratteri a cui egli impone di subire la situazione, o che, per vivere, ne scappano. Si sente che il direttore di teatro ha fatto conoscer la « Tragedia del fato » (e, voglia o non voglia, Scribe!) al poeta di *Catilina*; ma il male è che un Werner ci credeva liricamente, nel Fato, e perciò era perfetto (se arte vuol dire solo espressione lirica), mentre l'istinto morale e drammatico d'Ibsen non ci crede. E tra velleità e sano istinto (qualche volta lo sforzo di comporre e unificare le due cose è astutissimo, e qualche volta quasi ci riesce, in un *pathos* tragico che commuove) il dramma così complicato di legami, si sfascia. Quest'atmosfera sconvolta per il semplice arruffio dei fili, vi fa sorridere. Tutto si riduce

a un brutto gioco, inconvincente, in cui i brani di verità disturbano, anche se ne sono gli unici respiri. Ed è naturale: un'opera non è un'antologia di brani scelti, ma un organismo; e sarebbe facile dimostrare che anche i brani scelti di *Donna Inger* sono inquinati dalla doppiezza che strappa il dramma (1). L'importanza della *Donna Inger* è però, come abbiamo accennato, proprio in questa doppiezza: il primo tentativo di far rinascere Catilina in Norvegia, di trovar la forma in cui l'esigenze eroiche sentimentali s'incorporino di vita nazionale, sia pure vita favolosa; il primo tentativo cioè di conciliare quelle che ancora sono le due uniche esperienze d'Ibsen. Ed egli deve, per riuscirne, camminar fino in fondo su questa strada.

Dalle fiabe alla storia favolosa; il poeta, continuando, cerca d'avvicinarsi sempre più alla storia, la storia nazionale eroica. Incontra nella sua preparazione intellettuale le magnifiche saghe degli Jarli, cioè delle grandiose competizioni fra i re e i signori provinciali del medioevo norvegese. Ma esse, dice Ibsen nella prefazione al rifacimento del *Festino a Solhaug*, fissano con troppa secchezza il significato dei personaggi narrati, e perciò non l'interessano abbastanza, per il momento (Non sapeva vederne l'umanità ricca, nel loro schematismo, come non gli uomini con-

(1) Per quel che riguarda la poca « verità » storica del lavoro in sè (cioè della verità dei documenti scoperti più tardi sulla Inger), ha già risposto Ibsen stesso, recensendo nel '67 un dramma storico: « Non abbiamo nessun diritto di pretendere dalla vera tragedia storica fatti di storia, bensì le sue possibilità, non i documentabili individui e caratteri storici, ma lo spirito e la mentalità dell'epoca ». Del resto la questione dell'« arte storica » sarà sempre aperta finchè sarà aperta quella fra arte e storia.

temporanei nello schematismo della loro vita comune); e allora risale più in su, dove la storia eroica è mito, ma caldo di vita veramente vissuta: alle saghe famigliari islandesi.

Nelle versioni delle saghe islandesi del Petersen egli trovò l'idea e i caratteri principali per un nuovo dramma: che avrebbe dovuto essere i *Vichingi a Helgeland*.

« Soltanto che molte cose s'inframmisero. La maggior parte d'esse, e probabilmente la più forte e decisa, fu di natura personale; ma tuttavia io credo che pur ci contribuì il fatto che proprio allora m'occupai seriamente della raccolta di Landstad *Canti nordici popolari,* usciti qualche anno prima [*Norske Folkeviser,* 1853]. Lo stato d'animo in cui mi trovavo allora s'accordava piuttosto con il romanticismo letterario del medioevo che con il realismo preciso della saga, più con il verso che con la prosa, più con l'elemento musicale dei canti eroici che con quello caratterizzante della saga (1). Così l'abbozzo in fermento della tragedia *I Vichingi a Helgeland* si mutò per il momento nel *Festino a Solhaug* ».

Ciò significa che il poeta era insoddisfatto della ballata sentimentale ma che non sapeva come uscirne. Voleva accostarsi ai vivi eroi, ma era ancora troppo circonfuso di canore tendenze romantiche per comprendere la loro midollosa schiettezza. Così il *Festino a Solhaug* (2) fu un compromesso. Siamo nel medioevo, i caratteri sono derivati dalle saghe, ma l'atmosfera loro è quella della romanza popolare. Sono come dei vichingi visti attraverso la

---

(1) Per i termini « saga », canti eroici, e, più giù, poesia scaldica, vedi n. pag. 46.

(2) Nella I^a^ ediz. si chiamava Solhoug, indi l'incertezza costante delle citazioni.

poesia scaldica, cioè attraverso i menestrelli cortigiani, da cui il popolo li ha ripresi e fatti rivivere romanticamente. Vivono, amano e odiano per loro conto, ma trovano il loro significato ampio nel commento - ballata ch'essi stessi si cantano. E tutto il verso tende spontaneamente al verso popolare.

L'intelaiatura è assai ibseniana: due donne amano un eroe, una delle quali, la feroce, l'unica che abbia personalità, non è più libera. Da fanciulla, invece di attendere il suo amato, ricco solo di canti, « ha venduto la sua gioventù » a un riccone. Ora il compagno della sua infanzia è tornato, ed ella s'accorge del delitto che ha commesso contro sè stessa. È una donna maschia, che non indietreggia davanti agli ostacoli. Poichè il marito le impedisce la felicità, il marito deve morire. Egli è un buon diavolo rozzo e senza comprensione. Ha preso il nome — Bengt — e l'indelicatezza di sentimento del contadino della *Pernice*. È il massaio, quello che si cura della cucina e del letto per gli ospiti, che ama il sidro e la carne della donna. Per lui è naturale che sua moglie sia contenta. « Ha tutto ciò che può desiderare ». Ancelle, cavalli, gioie. Oltre a questo limite per lui non c'è più niente. E così neanche non si sogna di dubitare della felicità e della fedeltà della moglie. Egli sa d'esser saggio e ricco.

Bengt è il contrapposto lineare di sua moglie. È come la finestra finta, pitturata sulla casa per ragion di simmetria. L'occhio del poeta dovrà veder con più profondità, cioè con più giustizia, gli avvenimenti umani prima ch'egli possa rinascere con vita autonoma. Oltre Gunnar nei *Vichingi*, e oltre tutti i mariti « insufficienti » Bengt troverà la sua forma in Jörgen Tesman dell'Edda Gabler. Lì sentiremo a goccia a goccia il tormento della donna. Qui-

l'intollerabilità dei loro rapporti è più detta dal poeta che reale — meno nella magnifica scena quando il marito ubbriaco vuol avere la donna sconvolta dall'amore disperato. Ella decide d'avvelenarlo; e il delitto sarebbe inutile perchè l'eroe scaldo ama riamato la giovane sorella della donna. Ma un caso fortunato rende vano il suo proposito; un altro caso la libera dal marito; ed ella va a farsi monaca; e i due si sposano. Il poeta desidera che tutto finisca in bene, anche se egli non ne sia affatto convinto.

È innamorato. Contemporaneamente alla rappresentazione del lavoro (che piacque al pubblico, non alla critica) si fidanza con Susanna Thoresen, giovinetta di diciannove anni, ammiratrice fervida del poeta, che aveva conosciuto nel '55 (1), probabilmente grazie all'attività

---

(1) Tutti i biografi — meno il Reich e il Gosse che ne dubitano — dicono nel gennaio '56, e che si sian fidanzati subito, dopo essersi visti la seconda volta (ma si contraddicono, perchè affermano che l'innamoramento è lo stato d'animo in cui è scritto il *Festino*, estate '55). E poichè Susanna ha esplicitamente detto che si sono conosciuti (veramente dice — almeno secondo le parole dell'Elias — che Ibsen quel giorno venne per la prima volta a casa loro) il 7 gennaio 1856 (Vedi J. ELIAS, «N. Rundschau», 1906, p. 1463), pare che la data non sia discutibile. Nè la cosa avrebbe importanza, se non fosse che I. stesso afferma che per lo stato d'animo del *Festino* «la maggiore e probabilmente più forte e decisiva ragione fu di natura personale» (L'aveva già detto nella lettera autobiografica a Hansen, 28 ottobre 1870: «Il *Festino a Solhaug* è uno studio, che non accetto più come mio; ma anche questo lavoro ebbe un'occasione personale»). Il *Festino* fu scritto nell'estate '55 e rappresentato il 2 gennaio '56: dunque prima di conoscere la Thoresen? Ma nessuno ha badato, benchè la citino, a questa precisa testimonianza di PAULSEN, p. 136-7:

«Raccontai alla signora Ibsen d'aver riletto in quei giorni *Donna*

letteraria della matrigna, traduttrice dal francese e fornitrice di opere proprie al teatro di Bergen. Sappiamo poco di Susanna Thoresen, come sappiamo ancora assai poco di Susanna Ibsen. C'è qualche verso dell'innamorato a lei: dove, oltre le solite frasi sacramentali, egli la chiama « un giovane, sognante indovinello » e desidera di « veder il profondo del suo fiorente animo giovanile » (1). Dev'essere stata dolce come tutte le giovani di vent'anni; ma d'una dolcezza in cui già si preannunziava un carattere forte e risoluto. Aveva avuto un'educazione severamente religiosa — il padre era prevosto parrocchiale, — e nel salotto letterario della matrigna (la terza moglie di suo padre) s'era acquistata un po' di coltura.

Intanto però Ibsen, voglia o non voglia, è obbligato per contratto a dare ancora un lavoro al suo teatro. Un lavoro ogni dodici mesi è troppo per lui a cui diventerà regola fissa un dramma ogni due anni; cosicchè come per il '54 aveva rifatto il *Tumulo dell'eroe,* per il 2 gennaio '57

Inger. A questo proposito ella mi narrò d'aver assistito alla prima recita dell'opera a Bergen... La signora Ibsen era allora una giovane signorina e ammirava segretamente Ibsen e la sua opera poetica. Ibsen frequentava la casa dei suoi genitori... E quando la signora Ibsen (allora signorina Thoresen) lo complimentò dopo il tè del dramma e gli confessò che ne era stata presa, il giovane poeta innamorato le replicò galante: In lei, signorina Thoresen, c'è l'elemento tanto per Donna Inger che per Elina (le due principali figure femminili del lavoro) ». E *Donna Inger* è stata data il 2 febbraio '55, un anno prima dunque della data ufficiale. Com'è anche naturale, perchè Ibsen mise già nel '52 (e '53 e '55) in scena lavori di Maddalena Thoresen (E a leggerlo bene anche il racconto dell'E., contradditorio, mi dà ragione).

(1) E un'altra poesia (marzo 1856) dove dice di esser stato risuscitato da lei a nuova vita luminosa, e un'altra (del '57) *Alla mia rosa.*

ripiglia rifà e compie la vecchia *Pernice* cominciata già nel '50. È l'*Olaf Liljekrans*. Se non avesse avuto il contratto non avrebbe più scritto quest'idillio romanzesco che, dopo *Donna Inger* e il *Festino*, ricamava motivi ormai vinti e finiti (1).

L'*Olaf* è una contaminazione di due romanze popolari. Già nella *Pernice* c'era il giovine cacciatore che vago di bosco e di visioni misteriose s'era internato nella valle più remota e vi aveva trovata una fanciulla, unica sorvissuta a una terribile pestilenza. È la fiaba del Justedalsrype. Ora le si aggiunge la saga di Oluf e del re degli Elfi (la notissima, di cui i paesi scandinavi hanno 68 versioni differenti, tradotta da Herder, rifatta da Goethe, ritradotta dal Carducci, rielaborata da tanti poeti) e con il suo aiuto il giovine cacciatore prende un carattere preciso. Con il procedimento solito, ora cosciente, d'Ibsen che non s'interessa, nè la crede materia drammatica, della fiaba in sè, egli scioglie la verità umana contenuta nel canto e la ripianta in terra. Oluf è figlio d'una castellana che cerca di riassestare le finanze della sua casa, sposando il figlio alla figliola eletta d'un contadino opulento, furbacchiotto e grossolano.

La fiaba popolare è tragica:

> Come esser non debbo sì pallido e smorto?
> Nel regno degli elfi m'avvenne d'entrar.

---

(1) Certo che i *Canti popolari* del Lanstad (che a pag. 355 traduce la Ballata *Olaf Liljekrans*) diedero nuova materia al lavoro. Ma dico «elementi vinti e finiti» perchè I. aveva già compreso che dei canti popolari gli unici che ormai valessero per lui erano gli «eroici» e non i fantastici.

E chi ha visto elfi deve morire. Ma Ibsen in realtà non crede agli elfi. Egli riconduce, seguendo P. A. Munch, e N. M. Petersen, il romanzesco, più che a un'interpretazione naturalistica, a una storica. Come per lui i trolli e i coboldi della mitologia scandinava erano piuttosto che forze maligne certa infida gente del nord vista dai germani vincitori, così il regno degli elfi piuttosto che lo spavento del bosco è una pura vergine: la « pernice » alpina. E allora il giovane la può sposare.

Ma la sposa destinatagli? Almeno per essa si potrebbe seguir la sposa della ballata, che

una rossa cortina solleva
E morto di dietro sir Oluf giaceva.

Se non morto, qui, almeno traditore. Ma la nostra donzella, che ha un bel nome caro alla saga nordica e caro a Ibsen: Ingebjörg (1), non ama affatto sir Oluf. Benchè tirata su come una damigella, è dopo tutto figlia d'un contadino, e ama lo scudiero di suo padre. Per non sposare contro sua voglia, scappa con lui nel bosco, anzi proprio nel Justedal, sognando « una capanna e il tuo cuore ». Ma subito s'accorgono che la capanna ha gravissimi inconvenienti, cui il cuore per bene intenzionato che sia non sa rimedio. E qui si ripete, freschissimamente perchè i due sono buoni figlioli, lei una testolina bizzarra e sventata, lui un bimbone timido, un po' piagnucoloso, la satira dello stato d'animo romantico. Poi tutto finisce allegramente.

---

(1) O diremo Ingeborg, alla svedese e, ormai, alla tedesca. Il nome è preso dalla stupenda saga di Frithjof.

La commedia è in complesso un buon argomento per un libretto d'opera. Difatti qualche anno dopo Ibsen cominciò a trasformarla a questo scopo, ma troncò il lavoro poco dopo il primo atto. Eran cose ormai troppo lontane dal suo spirito. *Il Festino* era un compromesso, come abbiamo visto tra la fiaba e la saga, tra la poesia e la prosa: ora bisognava romperla con il romanticismo e proseguire la strada.

Nell'aprile del '57 Ibsen manda all' « Illusteret Nyhedsblod » (« Ultime notizie illustrate ») fondato dall'amico Botten - Hansen dopo la morte dell' « Andhrimmer », uno scritto *Sui canti epici popolari* (Kaempeviser) *e la loro importanza per la poesia culturale*, pensato e scritto durante e dopo la composizione del *Festino*.

S'è fatto un po' di confusione su questo studio, e sui brani paralleli delle prefazioni al *Festino* ('83) e all'edizione tedesca dei *Vichingi* ('76); s'è visto in esso un preludio ai *Vichingi* o al contrario un'affermazione teorica dei drammi precedenti; nè la colpa è tanto dei critici, nè della poca chiarezza d'Ibsen, ma bensì della complicazione reale dell'argomento di cui si discorre (1). Ibsen dice

(1) Per spiegarci bene dovremmo riandare tutta l'antica letteratura e i canti popolari nordici. Rimando al *Paul's Grundriss d. germ. Philologie* (ediz. II[a], perchè la III[a] che si sta ristampando, non comprende ancora le parti che c'interessano), e cioè: vol. II, parte I, E. MOGK, *Norvegisch - isländische Literatur*, e I. A. LINDELL, *Skandinavische Volkspoesie*; e volume III, B. SYMONS, *Heldensage* (dei *Nibelunghi* 651-71 pp.), dove chi s'interessa troverà anche la bibliografia (e anche delle traduzioni). Per i canti popolari eroici di Sigurd vedi specialmente W. GOLTHER, *Die nordischen Volkslieder von Sigurd*, in « Zeitschrift f. vergleichende Litteraturgeschichte, ecc. », Berlin 1889. Neue Folge, II B., 205-12 (traduzione di Sigurd Svein),

in sostanza questo (1): I nostri antichi tempi, i guerrieri e le donne vichinge, sono stati concepiti artisticamente,

---

269-97 (studio critico generale). — Si può riassumere così: le grandi leggende mitiche germaniche (per esempio quella di Sigurd) trovano in Norvegia - Islanda da una parte una perfetta filosofia religiosa, dall'altra uomini e fatti reali (età vichingia) molto simili agli eroi e imprese cantate da esse. Così nascono i due filoni epici: *le saghe mitiche poetiche* raccolte nell'Edda ; e le saghe storiche prosastiche, che sono dei veri racconti storici (cioè esatti, critici, artistici, drammatici), genere tutto speciale della letteratura islandese. Queste saghe storiche narrano in generale o i fatti degli eroi (molti eroi - poeti, cioè scaldi) e di famiglie di eroi vichingi (e sono le più ricche di dramma umano), o fissano il ricordo delle lotte fra i re provinciali norvegesi (e sono le più precise, secche, forse appunto perchè nell'animo del poeta storico questi fatti non trovano risonanza mitica). Fra i due generi c'è anche un prodotto misto, la cosidetta *saga prosastica mitica* (come p. e. la *Volsunga*) che narra con serenità storica argomenti mitici. Saga mitica e storica sono naturalmente contemporanee; ma quelle sono fissate nel IX°-XI°, queste verso il XIII°. Fra questi due periodi fiorisce la poesia scaldica, l'intermediaria dei due generi: gli scaldi menestrelli cortigiani cantano le imprese degli eroi antichi e attuali (p. e. del loro principe), cosicchè mito e verità s'uniscono in un canto semi - romantico, il quale è documento citato e discusso dallo storico posteriore delle saghe. Ma nello stesso tempo il popolo trova in esso l'espressione più simpatica a lui degli eroi e dei miti che gli sono già noti e cari; onde se n'impossessa, e ne nasce la ballata eroica popolare (i « Kaempeviser »), in cui l'eroe ridiventa uomo: nell'istesso tempo però ch'è circonfuso d'ambiente e elementi romanzeschi e fantastici. E proprio nel Telemarken, provincia natale d'Ibsen, la più ricca di tradizioni popolari, la saga mitica di Sigurd s'è fatta canto popolare. Abbiamo insomma tre elementi, spesso fusi insieme, storia, mito e romanzo: che è il realismo e simbolismo d'Ibsen.

(1) Lasciando stare gli errori critici (p. e. afferma la remota antichità dei canti epici popolari, la loro assoluta nazionalità, ecc.), e le confusioni ch'egli fa (p. e. mescolare la saga poetica con la saga storica, benchè qui ha meno torto di quel che pare).

giudicati, mitizzati nell'epos nazionale, nella saga. Ora, la nostra poesia colturale — primo e massimo Oehlenschläger — ha preso questi eroi epici, di statura immensa, plastica, come se fossero delle persone reali, li ha snodati un po' alle giunture e li ha messi in dialogo. Li ha cantati in endecasillabi sciolti, essi che erano prosa e metro epico. Ma è stato evidentemente un errore: la statua, per tingerle i capelli e la pelle, non diventa di carne.

Ma accanto all'epos vero e proprio c'è il canto eroico popolare, cioè l'eroe che continuò a vivere liricamente nel popolo, l'eroe di cui si sa raccontare tutta la biografia, l'eroe uomo. Ora il poeta drammatico non vuol mica scrivere il dramma delle cristallizzazioni mitiche, ma bensì rappresentare « la nostra vita nei tempi lontani », cioè proprio quella che ci è tramandata nei canti epici popolari (Così del resto han fatto — poteva soggiungere Ibsen — i drammaturghi greci: i loro eroi non sono gli eroi d'Omero, ma gli eroi come vivevano nelle tradizioni locali).

Dunque è chiaro che quando Ibsen scriveva questo studio stava tra due acque, come abbiamo già notato. Venendo su dalla fiaba popolare cercava l'eroe nazionale; ma non l'eroe astratto che gli era impossibile di drammatizzare, bensì quel Sigurd di cui il popolo sa raccontare che cavalcando per la prima volta su Grane ammazza il gigante incontrato per via, ma che anche gioca il pallone con i suoi coetanei valletti, e si getta la pelliccia sulle spalle e va dalla madre per sapere una buona volta chi fosse il babbo suo. Insomma ha bisogno ancora del Sigurd fiabesco per trovare Sigurd giovane guerriero, per vedere come Sigurd diventa eroe. E vinta finalmente la fiaba, rimarrà

la calda umanità. Lo studio sui canti epici popolari chiude perciò un periodo, ma ne annunzia anche il nuovo (1).

Stava già allora pensando e lavorando intorno a un altro dramma, che finì appena nel '58: *I Vichingi a Helgeland* (2). L'aveva cominciato, pare in versi; ma già nello studio sui Kaempeviser aveva compreso che « uno *Jarl Hakon* [dramma di Oehlenschläger] in prosa avrebbe potuto essere poetico proprio come in versi; e, un giorno o l'altro, almeno, si dovrà riconoscere che l'endecasillabo giambico non è affatto il metro adatto a trattare argomenti nordici preistorici, giacchè questo verso è estraneo del tutto alla nostra metrica nazionale, e un argomento nazionale non può farsi valere che in una forma nazionale ». Il verso era dunque residuo di passato; e quando Ibsen trovò ed ebbe vera coscienza del contenuto nuovo, ricominciò il dramma in prosa, sull'esempio — è probabile — di Björnson che nel '57 aveva scritto il suo *Fra le battaglie* nello stile delle saghe prosastiche.

Ibsen finalmente è arrivato alla saga. Non l'aveva potuta accettare finchè non ne vedeva che l'epicità chiusa e perfetta; ma ora, per merito dei Kaempeviser, ci aveva potuto leggere la vita cotidiana degli eroi. La saga storica insomma non è per lui che la tradizione familiare di forti

---

(1) Come ha visto O. L. Jiriczek, « Beil. zur Allgem. Zeitung ». München (n. 111, 112), 15 e 16 maggio 1893 (Traduz. e prefazione allo studio d'I.).

(2) *Haermœndene paa Helgeland* (Heermaenner - guerrieri. Helgeland, Hálogaland, sulla costa scandinava al nord di Tronthjem, abitata ancora nel IX da finni resi già servi però dai coloni norvegesi. Vichingi da Vik, *baia, recessus;* posto preferito, difeso dal mare, di questi magnifici pirati regali.

schiatte e gesta, rianimate, liberate dal mito, ma nello stesso tempo pure da quegli elementi fantastici-fiabeschi che il popolo ci aveva aggiunto, e di cui egli ormai era sazio e schifo. Esteticamente e moralmente. Rappresentavano per lui il sogno e il fantasticare romantico, l'inerzia dell'animo, il passato da cui bisogna liberarsi per agire.

I *Vichingi* sono un dramma di uomini reali, non di eroi mitici. Ed è caratteristico il fatto: contemporaneamente, anzi un po' prima di questo nuovo lavoro ibseniano, Björnson publicò la sua *Synnöve Solbakken* (Colle solatio), idillio contadinesco; e le due opere segnano la vera data di rinascita della nuova letteratura norvegese. Björnson, assecondando l'epoca che s'era innamorata del contadino, raccontò un amore campagnolo norvegese, non idillizzandolo colle teorie sentimentali dell'epoca (come p. e. aveva fatto Auerbach); ma bensì — l'osservazione è del Brandes — osservandolo con compiacimento fraterno, prendendovi parte come se egli ne fosse un personaggio. Cosicchè il contadino di Björnson non fu il puro, il sano, il perfetto, ma il nobile discendente del popolo dei conquistatori. Egli lo vide come un eroe. E lo cantò epicamente, come l'antica saga aveva cantato Sigurd.

Ibsen invece, che non s'interessa ed ha disprezzo di marinaio per il contadino e lo vede subito (già dalla *Pernice*) nella sua cotidianità miserabile e gretta, prende, nei *Vichingi,* l'eroe Sigurd e cerca di ridurlo a uomo. Cosicchè abbiamo questo giochetto: che il contenuto eroico d'Ibsen è snodato e umano e il contenuto reale e cotidiano di Björnson sa di schema e cliché. Già nel '58 Asbjörsen mandando le due opere a J. Grimm, scriveva che Björnson gli pareva « aver più studiato dalla saga, che dalla vita

e dalla natura ». Egli era il nuovo rappresentante dello spirito mitizzatore del suo popolo, certo più vicino alla ballata sentimentale che ai poeti dell'Edda; Ibsen ne continuava invece la tradizione storico-poetica. Ma naturalmente il pubblico e la critica nazionale fu tutta un inno per Björnson celebratore della pura Norvegia, e non amò Ibsen che stracciava il manto della dignità epica agli eroi indigeti. Del resto *Synnöve* è un capolavoro. E i *Vichingi* no, benchè opera assai più ricca d'avvenire. L'argomento centrale è Sigfrid tra Brunhilde e Grimhilde, la dilettissima fra le saghe, ricantata nello stesso decennio da Hebbel, Wagner e Ibsen, per ragioni opposte. Hebbel ha bisogno di linee tradizionali in cui i suoi eroi sovrumanamente eccitati si compongano senza rinunziare alla loro ultraumanità e conservino anche, almeno esteriormente, il loro grande significato storico religioso; Wagner ritrova il mondo mitico in cui filosofia, religione, pura umanità e anima nazionale siano fusi; Ibsen, camminando sulla traccia d'interpretazioni poetiche definitive, cerca di arrivare alla cronica, all'uomo, alla vita.

Non sa far rinascere Sigurd (solo Wagner ne ha saputo vedere il puro eroe). Lo copia, ma non ne è convinto. È lontano dal suo spirito. Sigurd è indubbiamente il più grande eroe del mondo pagano occidentale che si trasforma nel cristianesimo. È l'Achille redento. È ingenuo, cioè epico; senza dramma, tanto che può amare, portare alla vita, nelle competizioni umane, la Valchiria intatta; ma sposa Grimhilde, la umana donna: è convolto, è disfatto dagli uomini — nessuna saga sa dir bene perchè, soltanto perchè è tra loro, nel loro dramma, nel loro amore e nel loro odio, ma puro come un dio. Sigurd, anche per Ibsen, deve essere, come ce lo dà la saga, l'eroe puro e

calmo: il protettore vittorioso, il vincitore pacifico (1). Questa sua doppia personalità armoniosa, d'uomo forte che non si lascia rapire dalla propria forza, e che è la caratteristica essenziale dell'eroe cristiano, diventa conflitto nelle due donne che lo amano: Hjördis, la Valchiria, che non vede e non vuol altro che la forza sfrenata e la vittoria devastatrice; Dagny, che lo ama quietamente, come la terra il cielo benefico e sereno. Sono i due tipi fondamentali della donna, che ricompaiono in tutte le mitologie, perfino in quella della società borghese che ha creato il tipo della « moglie » e della « cantante demoniaca ». E spesso la leggenda o la letteratura le fa sorelle o in qualche modo imparentate; perchè effettivamente la stessa forza naturale le anima, volta nell'una alla conservazione, nell'altra alla distruzione. L'eroe, come ogni uomo, le ama tutt'e due, perchè in tutte e due egli si ritrova, ed è uno dei motivi più frequenti in Ibsen (da *Catilina a John Gabriel Borkman*) la competizione di due donne (per lo più sorelle o sorellastre) intorno al protagonista. Hjördis e Dagny il poeta le conosce. E sono, sopratutto la prima, le creature vive del suo dramma.

Non ha nessun senso far qui la critica delle varie versioni della saga, e sopratutto stabilire se è antecedente quella che narra d'un Sigurd fidanzato a Brunhilde e poi dimentico (per filtro o no) di lei con Grimhilde, o l'altra in cui egli conosce Brunhilde soltanto quando la vince per il cognato (2). Qui importa come Ibsen ha visto;

---

(1) Siegen - Frieden, vittoria - pace. Naturalmente l'etimologia è filosofica, cioè *post rem*.

(2) Avevo analizzato e discusso lungamente gli elementi delle saghe sigfridee nell'*Ibsen* che presentai come tesi di laurea. Ma era un lavoro

e se non sbaglio il suo occhio poetico ha compreso la vera essenza drammatica, viva, anche se a volte contradditoria, in tutte le saghe sigfridee. Hjördis (Brunhilde) non ama Sigurd, ma ama l'eroe che l'ha conquistata e non l'ha toccata. Lo amava inconsciamente prima ancora che venisse. Non è stato Sigurd a prenderla ma Gunnar, o almeno tutto l'obbliga a credere che sia Gunnar. Ed essa si sforza di convincersi che è lui, benchè le sue gesta attuali non corrispondano al grande fatto della conquista. Ma Gunnar l'ha compiuta: dunque Gunnar dev'esser il più forte eroe. Essa vede Sigurd, si sente attratta a lui, e l'odia perchè ha l'aria e la fama di superare anche il suo eroe; e fa di tutto perchè Gunnar si dimostri, come deve essere, più valoroso e glorioso dell'amico. Ama insomma chi l'ha vinta; e quando viene a sapere che è Sigurd e non Gunnar, allora l'amore ha trovato il suo vero oggetto, ma è fatalmente amore-odio. Tutta la sua vita è stata calpestata. Sigurd potè giacere una notte accanto a lei, e non toccarla e accontentarsi di Dagny (Grimhilde, Gudrun). Ella non conosceva patimento e pena; era pura, vergine: e l'han portata giù nel mondo, a soffrire senza scopo. È appunto questo amore l'elemento tragico: nella *Canzone breve di Sigurd* (che non conosce il fidanzamento precedente) lo si coglie stupendamente: — « Spesso andava, covando sfortuna — sui ghiacciai nevati, di notte — quando Gudrun seguiva l'amato nel letto — e Sigurd la copriva d'una coltre di seta ». « Quietamente riposa l'un-

---

fuor di luogo, e nell'istesso tempo insufficiente in sè. Studiata più a fondo la questione, vedo che è impossibile risolverla storicamente, ma che per comprenderla bisogna accostarvisi con lo stesso animo storico-filosofico in cui è nato il mito.

nico (tedesco) re — E gode la sua sorte nelle braccia della donna; — A me manca il compagno e la gioia di vita — E saziar devo la mia anima di rabbia ». Questo è lo schema. Ma Ibsen segue la cronica poetica degli eroi; non il loro mito! (1). Non ci sono per lui elementi misteriosi e magici, perchè racconta di fatti vichingi visti da un uomo moderno, non con i loro occhi. L'oscurità fitta della notte gli fa l'ufficio della cappa invisibile; non crede all'amor lontano di Gunnar per Brunhilde, perchè la fama non gli par dato sufficente. Hjördis (Brunhilde) vive nella corte di Oernuf, sorella d'adozione di Dagny. E Sigurd, fratello d'armi di Gunnar, la conquista per lui; non passando attraverso il fuoco purificatore, ma ammazzando un orso legato a guardia della sua camera. E Hjördis non è realmente una Valchiria, che deve vendicare la sua eternità, spenta invano, contro tutta la famiglia che l'ingannò; ma una virago terribile, che odia tutta la schiatta di Oernulf perchè egli le uccise il padre. È figlia d'un eroe e d'un sangue più pagano e più aspro, che non ha conosciuto, neanche di sentimento, il cristianesimo. E già in questo « imborghesimento » razionalista della realtà mitica, noi cominciamo ad assistere allo sforzo magnifico e durissimo di Ibsen di far rientrare nella cotidianità il « tremendo » (Ma ci vorrà della strada per arrivare a Edda Gabler). Ed è in quest'ambiente razionale che nell'amore di Hjördis per Sigurd si possono conciliare le due versioni mitiche: Hjördis già lo amava, conoscendolo di persona, quand'egli assieme a Gunnar, venne ospite in casa del suo padre adottivo Oernulf. Pensando a lui, il fortissimo,

(1) Si è servito sopratutto della saga di *Njal* e di quella di *Egil*.

ella aveva preteso come condizione nuziale l'ammazzamento dell'orso. E Sigurd l'aveva anche ucciso, ma per amore e sotto il nome di Gunnar.

Eppure anche Sigurd l'amava. — A Ibsen non bastava lo spasimo della donna. Nella confusione delle versioni leggendarie c'è sempre intorno a Sigurd una cert'aria di amore per Brunhilde. Pare che neanche i poeti si possano capacitare com'egli abbia preferito sul serio la buona moglie alla grande vergine, e suppongano sotto sotto ch'egli non sia stato insensibile nella notte terribile della conquista e che si sia un po' sacrificato per la fidanzata e il cognato. È troppo vero l'amore dell'uomo per le due donne (tema stupendamente sviluppato dal norvegese Knud Hamsum) perchè i poeti delle saghe non lo conoscano. Ma essi concepiscono con solennità il loro eroe e della verità appena appena scappa loro pudicamente e inconsciamente un fugace accenno, solo però quando possa dar merito e non torto all'eroe. Come per es., nella Volsunga (e nella « Breve canzone di Sigurd ») si narra in quattro versi che Sigurd per calmare la rabbia di Brunhilde le abbia offerto di salire il letto con lei. Particolare ch'è tanto volto a ingrandire la bontà e la pace dell'eroe, che diventa quasi comico; difatti Brunhilde rifiuta netta: in un talamo non ci stanno due re. — Ora Ibsen capisce che importanza drammatica ha quest'amore di Sigurd per Brunhilde. Sigurd l'ama, ma ci rinunzia per l'amico, credendo anche chè Hjördis gli preferisca Gunnar. Nella sua ingenuità non aveva capito il pudore e l'amore della vergine. Così entra nel dramma ibseniano il misfatto contro l'amore e contro la vita umana: « Tu hai commesso colpa. Tutti i beni può regalare l'uomo al suo amico caro; tutto, ma non la donna ch'egli ama. Giacchè se egli fa questo, lacera

la trama segreta delle Norne, e due vite sono perdute ». « Tu con me saresti divenuto l'eroe più glorioso, io la donna più felice ». La sacra vita dell'amore umano è il centro della concezione d'Ibsen. Regnano le Norne, il destino: ma neanch'esse possono stabilire che due amanti non si congiungano. Tutto, causa loro, in una sequela terribile d'effetti, può accadere: ma la colpa originale, il peccato che poi diverrà peccato contro lo Spirito Santo, è il baratto dell'anima e del corpo. Nel *Festino*, per ragioni d'epoca e personali, questa colpa, l'essersi data a chi non amava, la donna l'espia in un monastero, ma il suo proposito delittuoso non ha effetto, tutto finisce bene: qui è un travolgimento furioso di maledizione che distrugge tutto.

Soltanto che di quest'amore di Sigurd il poeta par quasi che si sia accorto a mezzo cammino, che l'abbia capito solo criticamente. Esso è — come tutti han notato — un colpo di scena dell'ultimo atto. Prima non ne sappiamo niente; non un accenno, che sarebbe stato assai facile. Così, è *deus ex machina* Sigurd che di punto in bianco si rivela cristiano, perchè sia tolta l'ultima speranza a Hjördis di accompagnare l'eroe nel Walhalla. E in generale pare che il poeta regga tutto il suo dramma non tanto sul passato reale che i personaggi a poco a poco scoprono, quanto su suoi elementi d'indagine critica ch'egli ha ammessi in precedenza come loro passato, ma di cui essi non sanno niente, se non nel momento che il poeta glieli pone in bocca. Insomma le persone sono eroi vichingi, sono naturali, di altezza comune in quei tempi; ma il poeta non può dimenticare che la loro forma definitiva è quella del mito, e cerca di arricchirli, criticamente, di significati estranei alla loro natura.

Il dramma, in tutti i casi (il primo che conti d'Ibsen), è certo più di prestito che veramente originale. La lingua è magnifica.

Il discorso è infocato di passione, ma il calore non rompe mai in fiammata sfavillante. Ci sono bottate acute e risposte mordenti, ma non si combatte con armi lievi; pare d'assistere a una pugna per la vita e la morte con la spada breve e pesa degli antichi vichingi. Odio e amore, amicizia e vendetta, scherno e dolore, tutto è contenuto ed energico come nella saga. Meglio non si può certo sentire e renderne lo stile; e leggendo ci si ricorda involontariamente il verso di Wergeland sulla lingua dei valligiani:

> Come la nitida ascia nel bosco
> fondo e paesano squilla il suo suono.
>
> (JAEGER).

E questo sarebbe il vero carattere della prosa ibseniana. Ma qui veramente non è lui, è la saga. Ibsen non è assolutamente arrivato alla prosa, al suo stile. I *Vichingi* son d'un poeta di trent'anni: e ce ne vorranno ancora quasi dieci perchè Ibsen trovi tutta la sua persona.

Quasi dieci anni di dubbi, di disperazioni, di ostacoli, di sofferenze: gli anni decisivi della vita di Ibsen.

Terminato nel '57 il contratto con il teatro di Bergen (dove al suo posto vien chiamato Björnson), egli si trasferisce a Cristiania, come direttore artistico del « Teatro norvegese », che era stato fondato con gli stessi intendimenti del teatro di Bergen: contribuire alla lotta contro la preponderanza della coltura danese, rappresentata — nel campo teatrale — dal « Teatro di Cristiania ». Per noi latini è quasi strano che una lotta di coltura nazionale s'inizi e s'affermi sulle tavole del palcoscenico; ma presso tutti i popoli nordici il teatro è ancora sempre una specie d'isti-

tuzione sacra dove la nazione comunica con lo spirito. Così a Cristiania nella seconda metà del secolo scorso, essere del partito del « Teatro norvegese » o del « Teatro di Cristiania », significava una vera professione di fede politica, se non addirittura sociale.

La Norvegia era risalita al suo passato per cercarvi l'impronta e il contenuto della propria vita ; era uscita dalla città civilizzata, cioè danesizzata, cercando nella campagna la continuità viva e spontanea del proprio genio. Ma presso il contadino, oltre che la sua vita, aveva trovato le tracce della sua antica lingua, anche se corrotte e ormai più che altro caratteristiche instabili di parlata volgare. Avevan voluto rappresentare le cose di casa loro, nei modi della loro coltura letteraria, danese, e a poco a poco s'erano accorti che il nuovo contenuto non poteva adattarsi negli stampi vecchi. Il processo è visibilissimo anche in Ibsen, i cui primi drammi norvegesi-romantici sono scritti in puro danese, e appena nella *Commedia dell'amore* comincia a introdurre, con fine gusto critico, parole e scorci dialettali (1).

---

(1) Prendo da uno studio del glottologo Storch (o meglio da Woerner che lo riassume) queste notizie sulla lingua della nuova letteratura norvegese. Prima del '14, spentasi da secoli la lingua nordica antica, gli scrittori norvegesi sono ottimi stilisti danesi: come Holberg. Poi a poco a poco vi s'infiltrano inconsciamente dialettismi norvegesi; ma appena intorno alla metà del secolo, con le prime traduzioni delle antiche saghe (Petersen nel '44) e le prime raccolte delle fiabe e poesie popolari (Asbjörnsen e Moe, dopo il '42), la lingua s'arricchisce coscientemente di modi norvegesi. Poi diventa moda il norvegizzarla alla ventura più che si può: e così si comporta — un po' sull'esempio di Wergeland — anche Björnson. Finchè s'arriva al vero e proprio tentativo di creare una nuova lingua norvegese dalle forme morte del nor-

È che il contenuto romantico non era affatto una cosa norvegese, ma una cosa letteraria. E solo una lingua scaltrita o corrotta letterariamente come la danese poteva esprimerlo senza stonature. Ma quando i primi attori nazionali — anche prima ce n'erano, ma « guitti » di provincia, piuttosto che attori — cominciarono a recitare alla norvegese, cioè a pronunziare questa lingua convenzionale, sbarbicata dalla realtà, con l'inflessione di voce, gli accenti, gli atteggiamenti domestici, cotidiani, reali, il pubblico rise. Un eroe paludato non poteva comportarsi come un erbivendolo in piazza. S'aggiunga che erano un po' goffi per inesperienza: e le classi colte ebbero buon gioco proclamando che i norvegesi non erano capaci di fare gli attori. Ma invece bisognava aspettare che in quei modi un poeta rappresentasse la società attuale nazionale: e la prima opera fu *La Commedia dell'amore*. — Tutto questo movimento dispiaceva al palato estetico e impensieriva l'istinto di conservazione del « salotto letterario » norvegese. Ricco, educato, conservatore, non poteva aver simpatia per il contadino, ch'era la naturale parola d'ordine dei democratici norvegesi. Sicchè il dibattito letterario corrispondeva esattamente al conflitto sociale. Sotto la lotta dei due teatri covava la lotta fra conservatori e liberali. Le due tendenze,

---

dico antico e dai dialettismi del contado (il « maalstraev »): tentativo linguistico, canzonato magnificamente nel *Peer Gynt*.

Ibsen, invece, come Welhaven, si comporta con molto buon criterio. Comincia anche lui con il danese; appena verso i 34 anni (*Commedia dell'amore*) accetta forme norvegesi; che s'affittiscono in *Brand* e sopratutto in *Peer Gynt*. Poi abbandonando il verso e il mondo eroico, accetta la lingua parlata: più puramente danese o più dialettale secondo la persona e le condizioni sociali. E ciò non imitando pedestramente la realtà, ma piuttosto accortamente accennandola, come fa Dante.

allora ancora relativamente poco pronunziate, cominciarono a trapelare nel circolo degli « Olandesi » o « Vestfaliani », letterati e scienziati che Botten-Hansen aveva riunito. Ci apparteneva, oltre Vinje, Munch, Asbjörnson, Welhaven e molti altri, anche Björnson, giovane pieno d'ingegno e di fiducia calorosa, che già allora s'attirava la simpatia di tutti e cominciava a essere il legittimo rappresentante dei giovanotti liberali: studenti che, figlioli di piccoli proprietari la più parte, come lui stesso, portavano nell'università le idee democratiche delle loro famiglie. Anche Ibsen aveva molta simpatia per loro e per tutto il movimento rissanguatore. Con Björnson fondò nel '59 il circolo nazionale la « Società norvegese », e scriveva canti inaugurali e commemorativi d'occasione, e difendeva in scritti polemici il diritto all'autonomia nazionale.

Il momento era attivo, pieno di speranza e di propositi. L'idee umanitarie e liberali s'infondevan nel sangue, e ogni uomo d'ingegno e di cuore assegnava un magnifico còmpito alla propria patria. Era l'epoca di Mazzini. Probabilmente nessuno dei nuovi giovani norvegesi aveva letto una pagina di lui — anche la Danimarca era pochissimo al corrente dell'ultime tendenze europee — ; ma essi cominciavano a sperare in quella futura unione delle tre genti scandinave che Mazzini aveva, mi pare, già affermata. Era questo il grande sogno. Autonomi dalla cultura danese, autonomi dallo stato svedese: ma fratelli e uniti. La Norvegia, e in generale la Scandinavia, aveva un grande còmpito nella storia. Quale fosse questo còmpito nessuno lo sapeva con precisione: ma tutti ne erano convinti ed entusiasti.

Anche Ibsen, benchè tutt'altro che sognatore. Egli cre-

deva seriamente all'unione scandinava, e la sua calma critica non dimenticava questo lontano programma neanche negli articoli polemici contro l'influenza danese. Egli non esagera mai e comprende che la Norvegia è troppo isolata dalla coltura europea per non aver più affatto bisogno del tramite di Copenhagen, e troppo provincia ancora per potersi erigere a stato indipendente dalla Svezia. Non chiude gli occhi alla realtà effettuale, vede un po' più seriamente qual'è e cos'è il tanto decantato contadino; ma spera che l'idea migliori anche i piccoli animi. In tutti i suoi canti celebrativi martella che bisogna lavorare. Ha paura delle troppe chiacchiere grandiose. Egli sa per esperienza che i fatti seri si maturano in silenzio.

Il silenzio gli è abituale. Una quantità di testimonianze di tutti gli anni ce lo mostrano chiuso, incapace o quasi pauroso d'espandersi. Egli stesso dice più volte a persone che gli sono diventate care: — Non abbiatela con me se sono freddo. Sento di non poter esprimere il mio sentimento com'è, e per non esser frainteso mi serro. — Ha paura di non esser compreso. Ha qualchecosa in sè che gli altri non capiscono. E sta zitto. Un'attrice intelligente, moglie del critico danese Heiberg (per cui Ibsen aveva molta stima e gratitudine), diceva efficacemente di lui in questo tempo: « Quando si pensa che dentro la roccia ci sono filoni auriferi e che non se ne riesce a scorgere il minimo luccicore! ». Ma era un oro in continua formazione: e quando il processo s'era chiarificato usciva un nuovo dramma. La conversazione d'Ibsen è la sua opera.

Ma figurarsi che eccellente direttore artistico! Egli che per suo conto non fu mai e mai del tutto contento dell'inscenatura più perfetta dei suoi lavori, che brontolava nella barba perfino contro il colore del tappeto, assisteva alle

prove e stava zitto o affermava che tutto andava bene. Gentile e cortese con tutti, ma con un'aria che l'interlocutore non desiderava altro che battersela il più presto, se ne stava in un angolo ravvolto nel suo mantello, bell'uomo, di spalle, forte, dalla fronte larga, i capelli folti, neri, tirati in su, e congiungentisi pelosamente con la barba piena e i mustacchi, a nascondere l'irosa contrazione del labbro. Gli occhi entrati fondi sotto la fronte, piccoli e imperterriti. Come gli attori e le attrici si desideravano di fronte a lui l'irruenza calorosa di Björnson ! Quei piccoli occhi sono appuntiti contro gli altri e contro sè. È malcontento e inquieto. È poco conosciuto, e male apprezzato. Non hanno simpatia per quella sua scontrosità che credono vanitosa. Egli si sente fuori di posto. Anche a Cristiania ha qualche volta una matta voglia di scappar via, di andar lontano, d'imbarcarsi per l'alto, e che naufraghi pure il battello. L' immagine è d' una poesia d' allora. In un'altra racconta la storia dell'eider, dell'uccello selvatico a cui gli uomini rubano le piume ch'esso s'è strappato per il nido: una volta le rubano, ancora una volta: ma la terza, badate, l'uccello vola via, al sud, spennato e sanguinante. È come se già presentisse la sua sorte. Per la morte di Heiberg ('60) egli scrive alcuni distici lapidari, che fanno fremere: sembrano scritti per lui. Anch'egli sta per essere un « coronato di spine ».

Ma le spine più aguzze sono i dubbi e i tormenti in noi. Frugando nella propria carne cerca la verità. Vale veramente? I suoi sogni giovanili d'azione e di gloria, cosa ne rimane? Ma rimane il ricordo, la poesia. L'anima non è più rigurgitante di impeto voglioso; ma ha vissuto intimamente, ma è capace di distanziare il proprio tormento, d'esser freddamente serena sopra di lui e cantarlo. È

poeta. Sì..... sono cose che egli si diceva da ragazzo quando era il sangue giovane che faceva i versi e non occorreva esser poeti. Ora? Che sarà poi questo ricordo? Questo distanziamento, questa serenità? Merito? Oh! la *Forra* montana, nella stagione delle pioggie, come cantava bene. Ora è venuto l'agosto e la forra è secca. Ma non la sentite come canta? Ma, sognanti, è il vento che canta tra le foglie secche, è la morta eco. Il ricordo! Difatti: han sonato all'orso l'arietta: « Godi, amore, della vita » mentre doveva saltare disperato su brage ardenti e ora ogni volta che sente quelle care note torna a ballare atterrito. Quest'è la *Potenza del ricordo* (1).

Sogni, sogni. Nella *Galleria artistica di Dresda* davanti a una tela del Murillo c'era una copiatrice, che sognava di diventare anch'essa qualche cosa di grande. Dopo dieci anni è ancora lì, che copia e continua a sognare. — È terribile questo perpetuo abbandonarsi nel sogno. La madre sognava dimenticando la miseria. Nel sangue egli ha la facile immaginazione. Nessuno ha compreso la lotta a coltello ch'egli deve combattere tutta la vita per comandare e reggere la triste eredità avuta, per non darsi alla sua morbosa sensibilità che gli crea incessantemente fantasmi e spaventi. Gli sono scappati, inconsci, romantici, nei suoi primi lavori; ed egli li ha strozzati. Son

---

(1) Nel discorso del 10 sett. 1874 « Agli studenti », nega che vi si alluda al trattamento avuto dai connazionali: « Erano illusioni e grandi speranze, la preda ». Difatti la prima versione della poesia è in questo senso. Così per l'« orso » che segue. Bisogna però badare a chi egli parla, ma anche, naturalmente, non insecchire miseramente i simboli, che esprimono uno stato d'animo, non un fatto preciso, particolare.

rinati in bella forma fiabesca: ed egli freddamente li ha conosciuti e s'è approfondito nella saga per vincerli con l'aiuto della realtà già vista e giudicata. Ma è facile e comodo innamorarsi dell'eroe, e neanche l'eroe è la realtà. La realtà è più aspra e scogliosa. E il sogno risboccherà in un nuovo proposito di forza e distruzione: e ancora sarà falso. Bisognerà ancora dubitare e giudicarsi, e arrivato a enunciare fieramente la legge irriducibile e a considerarsi alla stregua di quella nella nostra misera personalità cotidiana, mettersi definitivamente in cammino. Il sogno sarà immagine: e anche l'immagine dovrà esser riassorbita nella schietta e implacabile verità di fatto. E rimarrà il deserto. Allora finalmente il sogno ricanterà chiaro e pieno, come sorgente superficiale che ricacciata tra le radici della chiara terra risgorga alta e netta. Ma l'uomo avrà esaurito, con il compito, le sue forze.

Sulle cime ('60). Egli saluta la madre e l'amante, appena godutala nel bosco alpestre, e parte per le cime. Una gita: tornerà presto, tanto che l'anima gli si purifichi. L'aria fredda lo rinvigorisce: ed egli pensa che la porterà quassù la sua donna, a sfida delle tempeste e del demonio! Vivere questa sana e alta natura. Ma eccolo d'improvviso, accanto a lui il suo triste fratello pallido, venuto dal sud (al sud c'è il paese d'Amleto), il cui riso sogghigna: è freddo come il dubbio, e maligno come un trollo notturno. Perchè tornare? e ripigliare la vita casalinga? rifarsi schiavo dei sogni. Laggiù la sposa e la madre vanno a messa con il libro di preghiere in mano. Ma quassù si è soli e forti nella tempesta. Senza fede e senza aiuto. Meglio esser sulla cima. Eppur la nostalgia lo prende, perchè è Natale, e tutta la dolcezza passata si risveglia al suono delle campane di Natale. Il solitario

guarda giù nella valle: una casa brucia, la casa della mamma! — Ma perchè urli? Guarda attraverso i diti della mano che bell'effetto rembrandtiano di chiaroscuri! Tu sei poeta. E se tu vedi la tua sposa andar a nozze con un altro: osserva e ridi. — Sì, si ride: ma ci s'impietra. E allora non c'è più bisogno neanche del pallido fratello: egli ha fatto dimenticare, noi ci abbiamo insegnato a diventar duri. Ed egli sale: sui monti c'è libertà e Dio; giù sgambettano gli altri. « Ho lanciato l'ultima felicità al vento per una vista più alta sulle cose ».

È la sua interna verità, che si esprime e si simbolizza nella forma suggeritale dal desiderio veemente di fuga e solitudine. Scappare è sogno. E Ibsen rimane. Ma sentite che quasi condanna come atto di debole incapacità questo suo rimanere. La coscienza morale dell'uomo sa già che dentro la vita nei doveri cotidiani, bisogna realizzare la cima. Ma il poeta non sa ancora accettare questo che gli pare adattamento. Due anni ancora ci vogliono perchè il fermo proponimento e l'intima contradizione diventino un'opera d'arte: nel '62 esce *La commedia dell'amore*. Amara, sarcastica, ironica; una sfida folle; una ridda d'immagini come d'un maligno genio montano che si sfoghi a franar pietre, fiori, sghignazzate sui poveri piccoli valligiani. Con il *Peer Gynt* è forse l'unica sua opera che ci fa rimpiangere di non essere norvegesi. Sentiamo a ogni riga che la migliore traduzione ci si sforza, ma non arriva: è un continuo e rinascente gioco di frasi ritorte, di scatti fantastici, di deformazioni feroci; tanto che avendola cominciata in prosa deve ricominciare abbandonandosi al verso, che è ancora la sua favella materna.

Nella prosa si deve ancora dimezzare, con quella tormentosa seccatura che prova ognuno di noi esprimendosi in

lingua foresta, o per dir meglio: nella sua prosa la sua fantasia poetica non ci si rigira. La prosa è ancora in lui tutt'uno con il secco ordine logico delle sue idee. È schematica, senza movimenti, senza vita. Stile d'articolo e non da dramma. Difatti il primo tentativo del '60, della *Commedia,* in prosa è meglio proposta e studio d'un problema che dialogo drammatico. Ibsen sta cercando di veder chiaro nel sottuosuolo su cui deve costruire l'edifizio. Il lavoro è intitolato *Svanhilde* dall'eroina. Doveva girare sopratutto intorno a lei: un sacrificio femminile perchè non andasse distrutto il valore ideale dell'epoca, o deturpati gli ideali d'un poeta. Questo poeta, Falk, spiega per conto d'Ibsen tutto ciò, interpretando il nome di Svanhilde. Egli le porta la saga dei Volsunghi e le tiene questa conferenza:

Svanhilde « era una figlia di re e una donna straordinaria, ma le condizioni sociali del paese erano un po' marcie — già, anche altrove sono così, — e si vive alla disperata, di generazione in generazione, finchè la Nemesi deve rimettersi all'opera per riequilibrare le cose... M'ascolti un po': quando per un lungo periodo è stato infranto l'ordine umano, quando perciò è conseguenza delle condizioni corrotte che si stringano matrimoni senz'amore, e l'amore non può esistere che su una colpa, allora uno deve immolarsi per placare l'irata divinità. Ed egli dev'essere la creatura più pura che il genere umano possegga. Così è accaduto della vera Svanhilde; nella sua schiatta erano state commesse orribili cose; i malfattori non ne avevano pagato la pena; ell'era innocente e fu calpestata da quattro destrieri. All'incirca è quello che di solito si chiama Fato ».

Queste « considerazioni sulla necessità e il còmpito dell'eroe » (ricordano molto certe idee di Hebbel) — che poi naturalmente nell'opera compiuta si ridurrà, per il solito

metodo d'Ibsen di condensare e realizzare il ragionamento primitivo, a un semplice accenno al nome di Svanhilde, e diventerà carne e ossa sue e dell'azione — mostra chiaramente ciò che colpisce prima di tutto il poeta: il dissidio fra l'ideale, necessario, anzi essenziale per la vita e la vita cotidiana, che dell'ideale è corruzione e marcimento. È quel dissidio per cui nel mondo reale e artistico sono nati sempre gli eroi. « Il mondo è scardinato: maledizione su di me che lo devo rimettere a posto! ».

Svanhilde dev'essere l'eroina. Poichè l'amore non può trasformare secondo la propria legge la realtà effettiva, ma anzi ne è miseramente ridotto, bisogna che sorga una donna che l'accetti nel suo attimo iniziale di purità, pur sapendo che è un attimo, e che ella, per tutta la vita, avrà rinunziato alla felicità. Per chi questo sacrificio? Falk, il poeta, afferma che è per l'ordine umano. Ma ella vede che è per lui, per il suo egoismo, e si rifiuta.

Falk è poeta. È come uno che scenda dai monti e si trovi nell'aria stretta della città. Ha una visione altissima e inflessibile sulle cose. Esige tutto senza restrizioni. E poichè nella vita sociale tutto è compromesso, un dare con la bocca e un ritogliere col cuore — difficile est satiram non scribere.

È dunque, lotta. E Ibsen ci si gode tutto. Trova situazioni e caricature atroci per cantare il ridicolo del matrimonio e del fidanzamento. Quel parentado tutto grettezza e consigli e congratulazioni e malignità infregolita, egli lo deve aver esperimentato anche a sue spese. Probabilmente bisognerebbe esser norvegesi o svedesi per comprender bene l'acutezza della sua satira. Lassù è in voga il fidanzamento a lunga scadenza — una volta era vero e proprio vincolo prematrimoniale, santificato dal pastore,

senza la licenza del quale non si poteva sciogliere, ora da una solenne festa di famiglia e amici, e che non si può sciogliere senza scandalo dei quali —; ovverossia in molti casi un matrimonio di prova (Del resto la cosa in sè non ha niente di ridicolo: è un modo di sfogare, preferibile quasi sempre alla prostituzione, il bisogno sessuale dei giovani, che non hanno ancora mezzi di sposarsi). Ma calatemi questo « modo » tra sette zie e venticinque amici di famiglia...

Quest'impudicizia e questo borghesume! Di fronte a esso Falk ha sempre ragione, perchè alla sua invettiva corrisponde quella efficiente del poeta che consegna il nemico nudo nella sua sporcizia, e legato, ai colpi suoi. Il poeta è per Falk, contro la società, perchè Falk esige l'ideale.

Ma che cos'è poi questo ideale falchiano? A sentirlo lui (e il poeta) è sincerità. Che l'eroe possa compiere la sua opera non impaludandosi nella bugia del tempo, non ammansando la sua fierezza. Che il chiamato a portar il verbo di Dio tra selvaggi non finisca poi per accontentarsi d'un posto di parroco. Che la vocazione possa compiersi senza dover o rinunziare alla felicità umana o immiserirsi. È possibile ciò? Sì, risponde Falk; e si slancia in lizza: e il poeta crede di dimostrarlo eroe in questo combattimento. Eroe vinto dalla brutta realtà. Un precursore di Brand, il punto originario del quale Ibsen diceva esser già espresso in *Sulle cime*.

Ma veramente Falk non è soltanto poeta; è anche un letterato. È un idealista anche nel senso volgare della parola: un eroe romantico. La sua ribellione contro la società è un senso estetico di schifo piuttosto che basata su un convincimento severo. Sulle cime da dove è sceso, oltre che aria pura c'eran molte nuvole. L'amore integro,

la vita integra!... ma chi è lui da aver diritto di pretenderla? Egli domandava alla donna il sacrificio massimo: ma per sè, per il comodo bene suo. — Caro mio; tu sei un egoistaccio! — gli rispose lei. E improvvisamente s'accorse di esserlo sul serio. E allora va in battaglia, brucia le carte e i libri e schiaffeggia la società. Siccome essa non si muta, il tentativo eroico è vano. Ma almeno, ci credeva? Sì! basta la parola assennata d'uno degli schiaffeggiati, Goldstad, perchè Falk creda e rinunzi. La sua persona è piccola e malcerta; e il male è che il poeta gli affida seriamente una grande parte.

Ibsen crede veramente che Falk ci convinca che bisogna rinunziare alla felicità personale o al proprio compito. Tant'è vero che, ora, Svanhilde (anche lei convinta dai dieci minuti di ragionamento di Goldstad) sacrifica tutta la sua vita per lui. Ma nello stesso tempo la giustizia del suo occhio poetico l'avverte che non è così. Egli sente che c'è della falsità in Falk come in lui, nel suo desiderio romantico. Tutto il dramma è corso da un'ebbrezza giovanile che sente di essere soltanto ebbrezza giovanile, ma vuol essere qualche cosa di più per la semplice ragione che in lei c'è un germe che potrà diventare qualche cosa di più. È lo stesso contrasto che abbiamo trovato fra l'eroe del *Sulle cime* e l'uomo che lo scrisse; soltanto che lì la voglia romantica si salvava poeticamente perchè la montagna diventava simbolo; qui la voglia romantica stessa s'erige giudice e a sua celebrazione nasce la satira. È un'opera che cammina sul filo dell'incertezza: un ideale astratto falso che riceve luce e forza da un'esigenza morale, e nello stesso tempo l'inquina. È un filo d'acqua netta che smuove il limo della pozza in cui scorre, una torba polla, che sarà stasata da Brand: i due ideali saranno distinti e

opposti, si chiameranno verità morale — e sogno, inerzia, comodità. Allora la satira sarà piena. Qui è equivoca. Perchè Ibsen è troppo serio per proclamare alla d'Annunzio il diritto estetico dell'artista superuomo; e troppo immaturo per sapersi sbarazzare dell'estetismo. « Ciò che vuol vivere immortale nel canto deve soccombere nella vita ». « Butta via per non perdere »: era il motto ch'egli aveva trovato nella sua anima con le parole di Schiller e Hebbel. Ma restava a vedere se la felicità era come l'intendeva Falk. Ibsen già ne comincia lievemente a dubitare; e il dubbio morale influisce immediatamente sulla sua sensibilità artistica. La sua arte è tutta condizionata alle sue esigenze morali; se Ibsen non può giudicare nettamente non sa neanche nettamente vedere. In tutti i poeti, come in tutti gli uomini, succede lo stesso; ma i più sono spiriti quieti e contenti, e conquistata o presa a prestito una certezza, se ne servono perpetuamente a fondamento della loro visione. Ibsen è un inquieto e un « grübler ». Nè la sua personalità artistica è così predominante da riuscir ad affermare schiettamente il dubbio, se non rarissime volte, ed esser nella verità per confessione umile del suo inquieto errore. Egli è un pudico che si vergogna dell'incertezza come di un'impotenza e la considera fatto personale che deve esser risolto a casa propria, nè da avvalorarlo e quasi vivificarlo con l'espressione; ed è un superbo che non vorrebbe parlare altro che quando sa di poter giudicare.

Ma invece di veder tutto ciò i contemporanei pigliarono seriamente l'invettiva, e lo lapidarono. Ci vollero molti anni di celebrità prima che scena scandinava osasse rappresentare il lavoro la prima volta, nel '71, a Cristiania. Ma già la pubblicazione scatenò l'ira di Dio.

Non s'era mai udita una parola simile. Tutte le più sante istituzioni domestiche e sociali erano messe alla gogna: la burocrazia e il clero, la famiglia e il fidanzamento. Si osava fare il panegirico dell'amore libero. Ibsen era certo un astioso vanitoso. E con quella terribile giustizia ingiusta che c'è nell'ordine umano, la critica ch'essi non sapevano fare all'opera d'arte lasciando all'uomo il diritto e il tempo di progredire, la rovesciarono, condanna, su di lui per soffocarlo. Perchè il poeta deve rispondere di persona ai falli del proprio genio. Gli è stato dato un grande dono di cui egli è responsabile a ogni minuto della sua vita. E lo strazio della sua persona, della sua vita domestica, è la moneta con cui egli deve pagare la gioia dolorosa del suo ascendere.

Egli patisce e non ha soldi. I debiti aumentano e la moglie gli deve rattoppare gli abiti vecchi. I suoi mobili sono sequestrati. Gli amici non sapendo più come aiutarlo gli offrono un posto di doganiere. Nel '63, chiede che gli sia concesso, com'era uso in Scandinavia, uno stipendio fisso di poeta, e le 1600 corone (1) sono accordate, dal parlamento su proposta del re, a Björnson. Ripete la supplica per uno stipendio di viaggio, e finalmente il 12 novembre 1863 gli sono accordate 1600 corone. Appena è liberato almeno per qualche mese dall'incubo della miseria, si mette a tavolino e in sei settimane è pronto il nuovo lavoro: *I principi regali* (*I pretendenti al trono*) (2).

---

(1) Una corona scandinava vale circa L. 1,40.

(2) *Kongsemnerne*. È, credo, intraducibile: candidati, ufficiali regali, la stoffa da cui si fa i re. Sono gli jarli, re provinciali, che devono sottomettersi all'autorità del Re incoronato. Sono insomma quelli che

Il dramma è circonfuso di un'aria di lotta dubbiosa e di tormento. Sentiamo quale deve esser stato il suo animo in questi anni di crisi, il suo dubbio costante se egli sia veramente un poeta, la paura che neanche la rinunzia ai fiori e al sole, il penetrare a colpi di martello nelle tenebre interne concludano a verità. « Fu un errore ? Neanche la via della profondità non mena alla luce ? ». La sua critica investe risolutamente tutta la sua persona e la sua sorte; egli tiene giudizio di sè, senza poter riuscire a nessuna certezza. Egli dubita di sè. Gli manca la fede che fa germogliare al sole ogni germe e avvince simpaticamente gli amici altrui. È chiuso, iroso, sospettoso. Gli è negata la felicità perchè gli è stata negata la serenità. Ogni suo passo è uno sforzo. Gli manca la grazia. — Qual'è dunque l'uomo più grande ? Il più coraggioso, risponde il guerriero. Il prete afferma: Il più credente. Il sapiente: Il più esperto. Ma nessuno ha ragione: il più grande è l'uomo felice. — Egli è il calmo signore. Compie tutto senza difficoltà, naturalmente, uomini e eventi inchinandosi al suo desiderio. Quando ha bisogno di attestazione miracolosa la natura stessa rompe le sue leggi per assecondarlo. Egli crede serenamente in sè: e gli altri credono fermamente in lui. Guai a chi è senza fede! L'incerto rode la propria anima e la propria sorte; concuoce nelle sue tenebre sogni delittuosi, ch'egli non sa poi mettere in effetto; non può rischiar tutto per tutto, perchè nessuna voce di Dio gli afferma la necessità del suo diritto e della sua missione. Così rimane sempre a mezza strada fra la cima e l'abisso, sulla via

---

possono diventare re e regnare magari in nome suo, ma non di proprio diritto. C'è tutta una sfumatura psicologica, oltre che storica, personale d'Ibsen.

trita e fangosa, tentato dal terribile orgoglio, incapace di appagarlo.

È questo il centro dei *Pretendenti* (pubblicati nel '64), forse il suo più importante, benchè non molto conosciuto, lavoro di preparazione. L'aveva già cominciato, o almeno ci aveva pensato, nel '58, quando leggeva le saghe dei Re (1); ma allora queste precise pagine di vera storia politica non gli dicevano niente. Ed era ricorso alla storia epica degli eroi, che non s'interessa tanto di fatti quanto di caratteri, che è già essa drammatica; ora invece la sua esperienza intima, il suo dubbio fondamentale che non è neanche più suo, ma pensiero, si ritrovano nel racconto storico delle competizioni fra re Haakon e lo Jarl Skule. Qual'è la natura di queste competizioni e di tutte l'altre fra re e jarli di cui è intessuta tutta la storia norvegese dal IX al XIII secolo? Proprio questa: che senza nessun diritto, con la forza della chiara e serena felicità, per l'amore visibile di Dio, un jarlo si fa il Re e sottomette gli altri principi, che si smaniano di rabbia, invidia, impotenza, che chiedono: « Con che diritto sei tu re? », che cercano d'abbatterlo con tutte l'armi del dubbio e delle tenebre. E non riescono appunto perchè davanti al suo calmo successo sentono che lui è l'eletto, dubitan essi stessi del loro tentativo, dubitan del loro dubbio. E i loro seguaci,

---

(1) Suppongo che le conoscesse anche dal MUNCH, *Hist. - Geographisk Beskrivelse over Kongeriget Norge i Middelalderen.* Moss, 1849. — Il Munch è uno storico molto amato da lui. L'argomento del dramma è narrato da Sturla Storlarson (della famosa famiglia di scrittori cui appartiene Snorri Sturluson), storico-poeta scaldo, consigliere legislatore, amico del re Magnus (1263-80) che l'incaricò, fornendogli lettere e documenti, di scrivere la storia del padre Hakon. Ibsen segue fedelmente i caratteri storici.

i « Baglar » (dal baculum ricurvo) lottano con le stesse loro armi oblique, mentre i fedeli del re, i« Birkibeinar » (poverissimi, avevano, in principio, le scarpe fatte di corteccie di Birke, betulla) credono come lui fermamente la loro causa sia santa e pugnano a viso scoperto.

Nel dramma questi due tipi sono chiari, ben delineati, facili a comprendersi; nè occorre assolutamente perder tempo per scomporre in cattiva prosa, facendo il processo inverso, i loro tratti, che il poeta ha composti, e non rare volte intuiti, in prosa ottima, seguendo la guida della premessa ideologica. L'ultima loro parola e gesto è rispondente, anzi si può dire identico, al primo. Haakon ha la fissità serena di Sigurd, del prode e del re nato (Nel folklore norvegese non è raro trovar anche oggi il nome di Haakon con significato generale di Re, come tutto il mondo disse: Cesare). Del resto nel dramma d'Ibsen è un carattere importato che non mette radici, e sparirà con lo sparire della storia.

In Skule, come porta il suo tipo, c'è un po' più di sviluppo, benchè tutto si riduca in fondo a un approfondirsi dei suoi guai, non in linea parabolica, ma con un acme sempre instabile. Tutt'al più nel primo principio si può pensare che sia un'anima ruvida e maligna; ma subito ci si accorge che il suo orgoglio è grande, e non ignobile. Egli dubita veramente dei diritti regali di Haakon, come dubita di sè. Le donne poi oltre che non sviluppo, non hanno vita autonoma. Sono qui per sacrificarsi tutte al loro uomo: quattro, ma una sola, con lieve palpebreggiare di sfumatura. È la donna devota. Ingeborg, l'amata di Skule, non lo rimprovera di averla abbandonata, nè per questo lo ama meno (« tu caro, amato, falso uomo »): era il suo diritto, e la gioia di lei è stata di ricordarlo. E gli consegna il

sommo bene: il figliolo. Così Sigrid, sua sorella, è pronta all'ora suprema per incuorarlo a liberare la sua anima da ogni bassura. È il compito tipico della donna amante ibsenana; come Ragnhild è la tipica moglie, che val molto più che non pretenda e sappia, e passa fin all'ultimo senza che il marito si accorga di lei. Dall'altro lato — un dirimpetto sereno al doloroso, come Haakon a Skule — Margareta, la buona e felice moglie: che soltanto si distingue dall'altre per momentanea e lieve punta di rimprovero verso il re tutto preso dalle cure dello stato; e Jnga, la madre, che non domanda niente, è pronta a tutto, e tutto è bene come vuole il figliolo. Anch'esse potrebbero entrare, parte viva, nel dramma: Margareta, p. e., è figlia di Skule e moglie di Haakon; ma quando Haakon deve dichiarare fuor di legge Skule, ella dice: — Tu hai giudicato giustamente —; e quando alla domanda di Skule se ella potrebbe continuar a vivere accanto all'uccisore di suo padre, pur deve risponder di no, Skule stesso ammazzandosi, s'incarica di sciogliere il conflitto. Nel dramma queste donne portan l'aria della famiglia, della fedele quiete domestica che l'eroe abbandona o rovina o non vede: è già superato il momento del *Sulle cime* e della *Commedia,* e quasi fattone atto di contrizione.

Ma quello che tiene le fila del dramma, la persona-intrigo, è il vescovo Nicola (1), figura fosca, malvagia e acre: in un certo senso la più completa, anche se la più decantata e monologata. Il suo comportamento e il suo

---

(1) Anche lui figura storica, ma anacronistica: presa, credo, dalle competizioni del re Sverrir (+ 1202) contro i Baglar condotti dall'arcivescovo Eirikr, ma sopratutto dal tremendo vescovo Nikola.

insegnamento è vangelo d'egoismo; bisogna dar « tutto o niente », tagliar tutti i ponti dietro a sè e lanciarsi alla conquista della propria sorte. È il comando pratico, delittuoso che in quanto è teorizzato già è falso e vano. L'istinto d'un Borgia non si può insegnare. Ibsen comincia già a esser impressionato dell'attività pratica, politica, nè sa giudicare, ma solo rappresentare con orrore lo sfrenarsi delle più cupe forze naturali entro i confini d'un'anima umana. Per questo il vescovo Nicola è più che un uomo: morto, ripiglia altra veste e prosegue la sua opera malefica. È una maledizione tentatrice e fatale: in lui è persona ciò che poi diventerà il fato ibseniano, l'intreccio stesso delle forze avverse, l'ambiente, l'eredità.

Ricchissimo dunque di elementi, di movimento e di magnifiche scene, tenuto sulla linea delle « azioni di battaglia » shakespeariane (l'influenza di Shakespeare, è visibilissima anche nella costruzione libera del lavoro, così insolita in Ibsen) il dramma in realtà sta fermo. Il dramma in quanto è « dramma » è ancora intrigo. Finchè Ibsen non arriverà al centro della sua vita, non troverà la legge morale, il criterio, la ragione della vita, il giudizio, la verità, non potrà nascere il suo dramma. E bisognerà tornare ancora una volta su questa strada, e rifarla con animo chiaro e nuovo; la *Commedia* dovrà diventare *Brand* e *Peer Gynt,* i *Pretendenti Cesare* e *Galileo* per poter allacciarsi alla vera opera d'Ibsen. Ci vorrà la vita all'estero, il largo mondo, la crisi, la liberazione.

Egli si prepara a partire. La guerra dello Slesvig-Holstein è il colpo definitivo che lo decide.

Proprio allora egli aveva messo in bocca a Haakon l'affermazione: « La Norvegia era un regno; deve diventare un popolo ». Era questo, esteso a tutta la Scandinavia, il

loro sogno. Per Ibsen anzi più che sogno, era quasi un compito della sua vita. Sempre egli aveva parlato ai danesi da fratello ai fratelli maggiori. E ogni volta che riveniva a galla l'oscuro lavorio della Prussia, per impossessarsi dei ducati danesi, egli aveva affermato simbolicamente, che tutte le piccole baruffe fraterne, sarebbero cessate davanti al comune pericolo.

Ora occorreva esser veramente tutti uniti. L'eterna questione dei ducati — iniziatasi ancor prima del '48 e ancor oggi non spenta almeno nel cuore dei danesi tedeschi — era riscoppiata, dai protocolli della diplomazia in cui s'era tentato di definirla nel '52 a Londra, al campo di battaglia.

È inutile seguirla qui nelle sue complicate fasi. Per il buon senso di giustizia profano, la questione era semplice: i ducati di Slesvig e Holstein appartenevano alla Danimarca. Ma lo Holstein era abitato dai tedeschi - bassi, mentre nella parte superiore dello Slesvig anche la parlata era danese. Dunque questa resti alla Danimarca, e l'altro lo si dia alla Germania. Ma buon senso e semplice giustizia non districano le complicazioni storiche. Politicamente la questione era assai più difficile. I ducati appartenevano bensì alla Danimarca, ma soltanto perchè il re danese era anche loro duca, cioè per semplice unione personale. Nel resto erano indipendenti; avevano una propria costituzione, un proprio diritto di successione. Non solo; ma i due ducati erano indissolubilmente uniti tra di loro, benchè distinti, e benchè lo Holstein facesse anche parte della Confederazione germanica! Cosicchè quando la Danimarca, accettando l'idea del buon senso sostenuta dal partito dell'Eider (il fiume di confine di Slesvig e Holstein) tentò d'incorporarsi lo Slesvig,

cozzò contro i trattati (quello di Londra del '52), contro la popolazione tedesca dei due ducati, contro i diritti del duca pretendente, ma anche contro la Confederazione germanica e con ciò contro l'Austria, che ne era lo stato tutelatore, ma sopratutto contro la Prussia (Bismarck) che pensava di mangiarsi tre quarti dello Jütland, cioè il magnifico porto di Kiel e la libera strada al mare del Nord. La Danimarca contava sulla Francia e l'Inghilterra, perchè difatti Napoleone III s'era ormai fissato sui diritti delle nazionalità, e — come l'Inghilterra — aveva tutto l'interesse d'impedire un grande sviluppo prussiano. Ma c'era il sacro trattato di Londra, e c'era il solito necessario egoismo e la paura delle complicazioni.

E dunque, per farla breve, truppe tedesche (Moltke) e austriache penetrano nell'Jütland, conquistano d'assalto le buone fortificazioni di Düppel (Dybboel), dove s'era concentrata la difesa danese, prendono tutta la penisola, minacciano Copenaghen. Intervento delle potenze: pace: la Danimarca perde i ducati (1).

In tutta questa guerra, tanto ricca di conseguenza per la storia tedesca e nostra, la Svezia e la Norvegia non si muovono. C'è sì un ministro svedese, messo in satira nel *Peer Gynt* che compila proteste e progetti, uno al giorno, alle cancellerie europee. Era invece l'ora di agire: « Il fratello è in pericolo ! » suona l'allarme Ibsen. Nessuno —

---

(1) Nel '66 l'Austria, vinta, ne cede i suoi diritti alla Prussia. Un articolo del trattato affermava che « le popolazioni dei distretti settentrionali dello Slesvig saranno ceduti alla Danimarca », se essi dimostreranno il volere d'esserne annessi. Ma nel '78, per inorientarsi, l'Austria rinunziò a questa clausola.

meno qualche volontario — si muove. L'unione scandinava? il petto vichingio? il grande nordico compito? Ma, ma — la Danimarca dopo tutto ci ha tenuto schiavi per quattro secoli... la prudenza... sarebbe follia...

E probabilmente anche nel campo politico aveva ragione lo sdegno fremente d'Ibsen (1). Un intervento energico della Svezia avrebbe scosso l'Inghilterra e la Francia, tutt'altro che contrarie alle aspirazioni danesi. Non c'è niente di meglio, quando tutti han paura d'una generale conflagrazione, che minacciarla risolutamente: e gli stati balcanici ce l'hanno insegnato anche ora. In tutti i casi aveva ragione come uomo. Vinta o vincitrice la Norvegia sarebbe diventata di colpo una nazione. È la prova del dovere, è il senso di responsabilità affermato fino in fondo che crea il carattere dell'uomo e delle nazioni.

È, questo, pensiero d'Ibsen. E quando gli si disse: — Ma se la Norvegia avesse aiutato la Danimarca le avrebbe buscate. — Rispose: « Certo. Ma che male ci sarebbe stato? Si sarebbe entrati nella corrente, si sarebbe appartenuto all'Europa. Basta non restare in margine ». Così, cuore e mente, egli aveva ragione. L'impossibilità dei suoi connazionali lo alienò completamente da loro e dalle sue illusioni. Egli ormai deve partire. Björnson e altri amici gli trovano qualche soldo, perchè lo stipendio non sarebbe bastato; lascia la moglie e il figlio a Cristiania, e il 2 aprile 1864 s'imbarca. Sul vapore c'è una signora che parla serena della guerra, benchè abbia un figliolo soldato, e il poeta ammira la sua calma eroica. Ma, ecco: il figlio

(1) Gli fu detto perchè non ci fosse andato lui. Rispose brontolando che un poeta ha altri còmpiti.

è soldato nel *nostro* esercito, nell'esercito norvegese: e dunque non c'è nessun pericolo. È schifosa questa realtà che è già satira di sè stessa. E a Berlino egli vede la plebaglia sputare sui cannoni presi a Dybboel. Scappa. « Se ci stavo più a lungo, impazzivo ».

AFFERMAZIONE

« L'umano non è più ammesso dal giorno che il Veggente di Galilea resse le sorti del mondo. La vita egli l'ha fatta diventar morte. Amore e odio sono peccati. Ha egli dunque trasformata la carne e il sangue dell'uomo? L'uomo non è invece rimasto legato alla terra come prima? La profonda sanità della nostra anima si ribella: e tuttavia dobbiamo volere — contro la nostra stessa volontà. Noi dobbiamo, dobbiamo, dobbiamo ».

(GIULIANO L'APOSTATA, in *Cesare e Galileo*).

« Viaggiavo verso il Sud, attraverso la Germania e l'Austria, e al 9 maggio passammo le Alpi. Sugli alti monti le nubi pendevano come grandi velari oscuri, e noi, sotto, traversammo il tunnel e ci trovammo improvvisamente presso Mira Mare ; dove la bellezza meridionale, un chiaro splendor meraviglioso, raggiante come bianco marmo, mi si rivelò d'improvviso e stampò la sua impronta su tutta la mia opera posteriore, anche se in essa non è tutto bellezza » (1).

Trieste, Venezia, la campagna veneta, il ferrarese, gli Appennini, mezza Italia percorsa nel grande sole di giugno. Alla metà di giugno è a Roma — questo sbandito volontario, non più giovane, non uno della lunga teoria nordica assetata di bellezza e di classicità, ma un uomo

---

(1) Ricordo rievocato nel discorso dell'aprile 1898 al banchetto dell'« Hôtel d'Angleterre » a Copenaghen. « Mira Mare » è, naturalmente, il castello di Miramare; ed è bellissimo come dopo tanti anni il bianco marmo istriano non sia più un castello, ma bensì il tono di tutta la visione. Così il Carso — non le vere Alpi, attraversate da Ibsen al Semmering, cioè dieci ore prima — che è altopiano roccioso, ma rinserrato e attorniato da alte montagne, diventa nel suo ricordo — come in quello di altri scrittori (p. e. Hebbel, Björnson) — il confine quasi simbolico fra Nord e Sud. Ed è così in realtà. (I miei concittadini vedano anche, per curiosità, a questo proposito, la bella pagina di JAEGER, p. 146).

incerto e affaticato che viene a cercar quiete e possibilità di lavoro. Non va a veder le gallerie, ma incontento anche della dormigliosa Roma papale si rifugia a Genzano. Ha qualche progetto di lavoro, un dramma storico scandinavo, un altro: *Giuliano l'Apostata,* ma non riesce a stenderli. Non vede chiaro in sè, è troppo turbato e stanco. Bisogna riposare.

È la prima volta in vita sua che riposa. Sdraiato sui margini erbosi della via Appia e della via Latina, il groviglio interno gli si allenta al sole e alla larga pace. Attorno a lui l'immenso silenzio di Roma. Strade semivuote, piazze larghe e armoniche, palazzi, i cento colori delle vesti della Chiesa trionfante. Gente calma, gente disinteressata, indolente: ma gente libera. Troppa storia e troppa grandezza è passata per questo sangue perchè possa scomporlo una qualunque novità e commuoverlo una forma politica piuttosto che un'altra. Roma è abituata a veder passare. E Ibsen è felice di questa doviziosa noncuranza, in cui egli può vivere senza sospetto di un risolino ironico e pettegolo dietro le spalle (1). Sconosciuto e inosservato passa per le strade questo « inglese », questo piccolo uomo tarchiato e barbuto, di 37 anni, vestito all'artista, col cappellone floscio sui lunghi capelli, la mantella un po' usata, svolazzante intorno alla giacca di vellutina, e le mani ficcate perpetuamente nelle tasche. Quando entrava nel *Circolo degli artisti scandinavi,* essi interrompevano i discorsi, impacciati davanti al suo ghigno

(1) « Giacchè qui in Italia non ho spavento; ma lassù a casa avevo ansioso spavento, trovandomi nel branco, e sentivo dietro le mie spalle il loro orribile sorrisetto » (Lett. 3 dic. '65: cito testualmente perchè è assai caratteristico per Ibsen).

sarcastico e acre. L'entusiasmo e i sogni e la gioventù e la spensieratezza! Non era forse ora di finirla?

Quanti bei discorsi s'eran fatti sul magnanimo spirito nordico! e il risultato fu che lo Slesvig-Holstein era stato preso dai barbari. « Bugia e sogno — questo dunque fu tutto ». La patria e lo stato norvegese! Cos'era dunque questo stato, che prima di tutto doveva badare agl'interessi... di stato e non della nazione? Anche se esso, se questa transitoria costituzione politica fosse stata distrutta, non avrebbe resistito, nel suo valore eterno, la nazione? quel contenuto morale per cui un certo gruppo d'uomini raccolti in un determinato spazio si fonde e ha diritto umano d'esistere. Ciò che importa è la coltura, la civiltà d'una gente: non lo stato, che senza essa è formula vuota, che se contro di essa è schiavitù e bugia. Hanno ammazzato Lincoln (14 aprile '65): « Oh tu vecchia Europa con il tuo ordinamento e il diritto, e le pene per ogni misfatto, tu pia di fama, e immacolata e giusta, piangente disperate lacrime davanti ogni male: come di colpo tu impallidisti! » Quel piccolo crac di revolver è come una terribile sentenza del giudizio finale che scuota la marcia bugia su cui sei fabbricata: c'è un possente demone nel mondo che rapina e rovina tutto ciò che è vano. — E se lo stato, sorto per assicurare libertà ai valori umani, li opprime e nega, lo stato non ha più diritto di esistere. Bisogna aver il coraggio di guardar come stanno realmente le cose, e non ripetere l'ereditato. Che importa la forma politica, le cosidette libertà politiche? Una nazione ha un compito nella storia, e finchè essa gli è fedele, nessuna forza naturale, nè velleità d'uomo può sopprimerla.

« Uno stato può essere distrutto, ma non una nazione. La Polonia non è una vera nazione, è uno stato; l'aristocrazia ha i suoi interessi, i borghesi hanno i loro e i loro anche i contadini, e differenti gli uni dagli altri, anzi opposti e pugnaci. La Polonia anche non ha una letteratura o arte o una vita scientifica di compito speciale nello sviluppo del mondo. Se la Polonia diventa russa, la popolazione polacca cesserà di esistere (1). Ma invece anche se a noi si rubasse la nostra apparente libertà formale, continueremo ad essere nazione. Gli ebrei erano nello stesso tempo stato e nazione, lo stato ebreo è distrutto, ma la nazione come tale vive ancora. Ciò che è di ottimo in noi, credo, continuerà a vivere — premesso, naturalmente, che la nostra anima nazionale abbia abbastanza slancio e fuoco per prosperare nella e per mezzo della disgrazia: ma proprio ciò è il grande problema decisivo. Se si potesse credere e confidare! » (lett. 28 genn. 1865).

La Norvegia? Lo sappiamo, lo sappiamo è:

un paese di giganti e gigantesse
nei canti augusti dei suoi scaldi;

e Björnson, beato lui, a casa è ancor pieno di speranza; ma io vorrei sapere « su che fondamenti tu speri ». Gli ardenti liberali come gli impauriti conservatori sono della stessa pasta: non s'illuda che da partito politico, da questo o quell'uomo parlamentare (« anime in formato tascabile ») possa nascere vera libertà. La politica non vale un soldo. E i norvegesi d'ora sono eguali ai loro gloriosi antenati proprio come i pirati greci d'oggi al glorioso popolo elleno amato dagli dei. Eppure Ibsen deve guardarci, e occuparsi del suo paese, che vuol dimenticare, con « lo sguardo d'un pazzo, fisso sempre allo stesso punto ». Egli

(1) Naturalmente è tutto il contrario.

ha spavento che la sua nazione non conti nella storia, che sia un qualunque episodio, che non abbia strada all'eternità. I suoi compatriotti sono accaldati chiacchieroni. Ma essi non sapranno mai darsi tutti a una grande azione, nè commettere una brava e piena sciocchezza; tepidi sempre, non presi da Dio nè dal diavolo, minuscoli petti inspiranti l'aria dei propri sfoghi retorici. Altro che partiti e riforme! Rivoluzione ci vuole. Rivoluzionare l'uomo, e non metter cataplasmi sulle cose. Importa poco la « buona testa »: occorre l'« intera anima », l'uomo completo, non a metà. E allora s'avranno i buoni cittadini.

Uomo completo e non uomo politico e uomo privato, non uomo prete e sapiente epicureista o incredulo mestierante. Non uomo e poeta; ma uno, in tutte le sue forme. Ibsen non è mai stato un esteta; in un certo momento, però, anch'egli s'è invischiato nel formalismo estetico, ha guardato le cose nei loro effetti di luce e di « corpo », e per poco che ancora rimanesse in patria, in quel « troiaio », non se ne sarebbe più potuto liberare (1) (Intendiamoci: io segno il pensiero e riproduco testualmente dalle lettere le sue affermazioni, senza aggiungerci nè sale nè pepe. Ma approvo). Appena ora, di fronte alla statuaria classica, egli vede chiaramente come l'estetismo sia falso. In questa tanto decantata purità di forme egli non trova niente che lo appaghi: non c'è individualità, passione,

(1) « Se io volessi confessare in questo momento qual'è stato il frutto essenziale del mio viaggio, direi che è questo: d'essermi liberato di quell'esteticheria che prima m'aveva dominato: cioè estetica isolata e con la pretesa d'aver valore per sè stessa. L'estetica in questo senso mi sembra esser per la poesia una maledizione uguale alla teologia per la religione » (Lett. 12 sett. '65).

contenuto. Sono anonime e fredde. Di scuola e non di anima. (Naturalmente egli in generale ha ragione: ma qualche volta basterebbe che il suo occhio penetrasse oltre l'incrostazione applicata loro dalla stima consuetudinaria ch'egli sente falsa, per trovarvi — come gli scriveva Björnson — anche ciò che cerca. È la solita storia: quando uno s'accorge che è falso il criterio per cui un'opera è stimata, dichiara falsa anche l'opera, mentre essa ha valore molto più profondo, magari proprio nel senso ch'egli vorrebbe. Di fatti poi anche Ibsen lo trova nelle opere classiche). Raffaello: che possiamo far noi, di Raffaello! Le sue creature sono « precedenti al peccato originale ». Michelangelo, sì, e Bernini ; gli artisti gotici piuttosto che quelli del rinascimento: uomini capaci di rischiare di tanto in tanto un tiro burlone, come p. es. l'architetto del duomo di Milano che in un momento di noia avrebbe potuto benissimo fabbricare la luna e lanciarla nello spazio.

Individualità: unità morale. « Io vedo soltanto ventri, teste e mani, ma nessun uomo più sulla terra ». E bisogna esser uomini, anche a costo di patir miseria e inimicizia; vivere e agire nella pienezza dei doveri, non scappare sulle cime. Il romanticismo è debolezza e menzogna; e il poeta non è qui per cantar sogni, ma, responsabile della potenza che gli è stata affidata, deve educare il suo popolo a libertà e grandezza. In una supplica a Sua Maestà il Re Carlo di Svezia, scrive regalmente: « Non per benessere materiale combatto io qui, ma per l'opera che, come io irremovibilmente credo e so, Dio m'ha affidato: — l'opera che mi sembra la più importante e necessaria per la Norvegia: svegliare il popolo e insegnargli a pensare magnanimamente ».

Questa supplica è del '66 e ha buon effetto. Ma intanto,

consumato lo stipendio di viaggio (nè potendogli essere rinnovato, perchè lo Storthing si radunava appena ogni tre anni) (1), e consumati i soldi raccoltigli dagli amici, deve far debiti. Per spender di meno fa venir la moglie e il figliolo a Roma, mentre i suoi mobili e i suoi manoscritti lasciati a Cristiania sono messi all'asta. La « R. Accademia norvegese delle Scienze » di Dronthjem, a cui si rivolge per uno stipendio a scopo di finire un lavoro letterario trattante un periodo di storia romana (*Giuliano l'Apostata*), glielo rifiuta. Durante questo tempo egli, per la povertà e l'inquietudine spirituale, passa giornate infernali. Si sente legato dal passato e dalle colpe del suo passato: anch'egli è stato uno di quelli che han gonfiato l'animuccia norvegese, anch'egli è stato romantico e esteta. L'affermazione nuova e piena della sua vita gli si matura in affanni e disperazioni: alcune volte stà per esser vinto dal male, come già nella sua giovinezza, e vorrebbe ammazzarsi. I lavori che tenta non gli riescono, cerca invano soggetto e forma adeguata alla sua rabbia e alla sua verità a poco a poco acquistata, in cui egli possa confessare la sua colpa e parlare al suo popolo in nome di un'idea più grande. Non drammi storici, ma un grido di battaglia e un severo programma d'azione: Brand.

In questi mesi, dalla metà del '64 alla metà del '65, compone la prima redazione del *Brand*, il *Brand epico* (pubblicato postumo nel 1907) e l'austero proemio di dedica ai compatriotti, « ai corresponsabili »: Brand, che nel

(1) Poi, per propria deliberazione, contro il volere del re, si radunò ogni anno.

norvegese antico vuol dire brando (1). È un poema in ottave di due quartine, concepito vastamente e con forza magnifica ; benchè, come sempre nei precedenti all'opera definitiva, il poeta lascia ragionare la sua intenzione: e perciò essi servono piuttosto come più facili e più sicuri documenti dello sviluppo spirituale d'Ibsen. Il *Brand epico* è ancora un composto, ma organico, dei tre elementi: un uomo maturatosi in tristezza e solitudine, di fronte ai pigmei connazionali, tra cui vuol portare la sua dura verità umana; uomo morale contro il suo amico d'infanzia, il fratello di terre più assolate, Einard, gioioso pittore che afferma il diritto « del canto per il canto »; e l'inizio della propaganda morale-religiosa. Il tono è ancora precipuamente norvegese, non solo nella descrizione morale dell'ambiente geografico dell'estremo nord (che Ibsen aveva conosciuto nel suo primo viaggio folklorico nel Fortundal), ma nell'animo del poeta che pensa soltanto ai suoi concittadini. È veramente il suo « ultimo canto di scaldo nordico », com'egli dice nel proemio; perchè quando Brand rinasce a dramma epico il suo significato oltrepassa i confini d'una terra.

Giunto, con probabili pause, al quarto canto, abbandona il lavoro. Non c'era forza sufficente, non c'erano caratteri.

---

(1) *Brand* - primo significato norvegese: legno ardente, tizzone, fiaccola. Così, allargato, nel tedesco. Poi, nell'anglosassone e althochdeutsch: spada (da cui il nostro « brando »). Affratella la spada al fuoco: la spada fiammeggiante, che dà faville sullo scudo. Difatti nella poesia scaldica è frequentissimo l'epiteto « la fiamma dello scudo » e nei canti eddici « il fuoco della battaglia » per la spada. Così nel nordico antico « brimi » significa fuoco e « brimir » spada. Ibsen, naturalmente, ha sentito la doppia sfumatura.

Descrizioni e discorsi, ma non scene e azioni. E sopratutto: era, come han visto F. Collin e Walzel, un giudizio focoso, uno sfogo d'indignazione, un eroe vittorioso contro la miseria dei più; un vero poema epico; mentre Ibsen già dubitava del suo eroe, già si domandava se egli aveva diritto e poteva essere vittorioso. Il popolo suo aveva, senza dubbio alcuno, torto; ma Brand aveva ragione?

Inquieto un giorno di luglio — egli scrive a Björnson (lettera 12 sett. '65) — entra in San Pietro: e la sacra grandezza gli fa intuire all'improvviso come dev'essere la sua opera. Subito si mette al lavoro, che gli scappa fuor dal cuore come mai. Finalmente! « Non è un infinito dono di felicità poter scrivere? » Ecco la ricompensa della lunga ansia. Tutto gli è chiaro; la sua bella personalità, i suoi angosciosi dubbi, i suoi momenti più sublimi creano la loro figurazione nel nuovo eroe. Fa gioia veder Ibsen nel pieno gaudio della sua opera. Sta in Ariccia (dal luglio al settembre '65); s'alza con l'alba, gira per i boschetti della villa Chigi, leggendo la Bibbia, poi si pianta a tavolino fino alla sera. E allora esce, al vespro estivo, e si siede sulla scalinata della chiesa, davanti alla piazzola. E i bambini giocano, ed egli riposa con tutto il corpo invaso dalla gioiosa stanchezza creativa, e gode di loro. Così, in tre mesi *Brand* è compiuto.

Voi ci sentite questo calore di getto. È forse l'unico dramma d'Ibsen costruito con libera legge di passione, non sulla scheletratura ferrea della sagace intelligenza. Non c'è si può dire intreccio; ma tutto si sussegue, avvenimento ad avvenimento, scena a scena. La conseguenza è nella convinzione interna; il poeta n'è tanto sicuro che per la prima volta vi si affida. In questo assomiglia al carattere architettonico del secondo *Faust*. Nè il paragone

è sconclusionato: almeno nel senso, che *Brand* è veramente sulla linea dei grandi poemi epici. È una tappa dell'umanità. Per Faust azione in fondo, voleva dire ricerca. Il centro dell'uomo è la necessità di provare, cioè di accrescersi. Per Brand invece azione è volontà. In Faust, greco, la passione è armoniosa con il volere; in Brand, luterano scandinavo (non bisogna mai dimenticare questi suoi due attributi di ambiente sociale e religioso), il volere è l'opposto inconciliabile della passione. Lì la parola è: — Accogli! — qui è: — Rinunzia! — Acquistare *tutto*; rigettare *tutto*. Tanto Goethe che Ibsen predicano la pienezza, ma per Goethe questa pienezza è l'impossessarsi dell'universo; per Ibsen del proprio spirito. La legge morale è intesa in modo diverso. C'è di mezzo Kant, che non ha presa, neanche per il tramite di Schiller, su Goethe. Faust vince Mefistofele servendosi dell'armi di Mefistofele; Brand lo vince perchè ne soggiace.

Ma *Brand* è il poema della *Critica della Ragione pratica*. Nessuno ci dice se Ibsen conosceva bene l'opera kantiana; nè assai c'importa saperlo. Kant già allora, e ancor più, in senso esteriore, che oggi, è in tutto lo spirito dell'Europa colta. Lo si può conoscere attraverso Schiller e Fichte, attraverso Kirkegaard (1) e le tendenze evangeliche riformatorie del pastore Lammers: e sopratutto nella « camera delli propri pensieri », perchè dopo Kant, la stessa verità morale che ogni uomo trova in sè

(1) L'influenza di questo grande e doloroso filosofo danese su Ibsen è manifesta, benchè Ibsen la negasse dicendo sempre d'averlo letto poco, e quel poco non compreso. Negli ultimi anni Kirkegaard, come si sa, s'impegnò a fondo contro la menzogna della chiesa ufficiale luterana in Danimarca.

è kantiana. Sicchè è inutile ricercare i modelli reali di Brand; la serie ne dovrebbe esser un po' più lunga che quella data dai vari critici: comprenderebbe ogni uomo che non s'appaghi di esser anche morale, ma voglia che tutta la sua vita, tutta la vita, diventi realtà, fatto etico; sia realizzazione integra dell'imperativo categorico.

È questo il nuovo dramma. Kant ammette che magari la volontà buona non possa mai attuarsi; che noi sempre e da per tutto ci urtiamo nel nostro « caro Io », ma « quel che importa sapere non è se uno o l'altro atto è accaduto, ma bensì questo: che la ragione comanda per sè stessa, e indipendentemente da ogni fatto dato, ciò che deve accadere, e che di conseguenza alcune azioni, di cui non s'è visto nel mondo forse ancor mai il minimo esempio e della cui possibilità perciò dubita fortemente chi fonda tutto sull'esperienza, sono in realtà imposte *senza remissione alcuna* dalla ragione » (1). Cosicchè la massima cui l'uomo deve ubbidire è: « Fa dipendere la tua volontà da una legge che sarebbe propria di una volontà perfetta, quale non è la tua ». In questa terribile constatazione; « quale non è la tua » è il centro del dramma di Brand, il nostro dramma.

Perchè egli decide di consacrarsi tutto a questa legge. Egli non si pone — che indirettamente, e per accenno, con il mistero dell'eredità — il problema dell'autonomia del volere. Egli sente che « l'uomo *può* ciò che *deve* (soll); e quando dice: non posso, allora egli non vuole » (Fichte). E il suo popolo è proprio quello che dice: non posso, perchè non vuole.

Il suo popolo è una minuscola gentucola, di quei nè

(1) *Fondamento della metafisica dei costumi.*

caldi nè freddi che la bocca di Dio sputerà fuori. Un brulicame verminoso nel fango, senza un fulmine, uno schianto, uno spigolo, un nome, un'ebbrezza. Tutto è mediocremente allegro.

« Lascia che altri si lagni che i tempi sieno cattivi: io mi lagno ch'essi sono miserabili, perchè senza passione. I pensieri degli uomini sono leggeri, delicati e caduchi, come il pizzo degno di compassione quanto la filatrice che l'ha tessuto. I loro pensieri più profondi sono troppo miseri per essere cattivi e colpevoli. Per un verme sarebbero forse peccato tali pensieri, non per un uomo, fatto ad immagine d'Iddio. Le loro voglie sono misurate e fiacche, le loro passioni sonnolente. Compiono il loro dovere queste animucce borghesi, ben però si permettono, da ebrei, d'imbrogliare un tantino sull'oro e sull'argento; credono forse che, per quanto il signor Iddio saldi bene i suoi conti, gliela possano far passar per buona.

Così la mia anima si rifugia sempre nel Vecchio Testamento ed in Shakespeare. Là almeno si sente qualchecosa: là son uomini che parlano. Là si odia! là si ama, si uccide il nemico, si maledice ai posteri per tutte le generazioni; là si pecca » (Kirkegaard).

La miseria, il grande dono di Dio disfrenatore degli ordinamenti, frigna davanti alle autorità costituite per elemosinarsi il tocco di pane. La pietà è regolata dal registro parrocchiale e dai confini distrettuali. L'amore più forte, l'abnegazione più completa si ritira tastando terreno quando si tratta di rischiar la vita per una vera necessità. L'aria è fredda e chiusa come in una tomba.

In questo pantano Brand scaraventa il suo ciclopico: « Tutto o niente! » O darsi tutti al diavolo o tutti a Dio; assecondare, anima e corpo, la « volontà » dell'istinto « che scorre facile come gioco di bimbo », o anima e corpo ubbidire alla volontà « che deve costruirsi da sè

la sua via ». Non c'è altra possibilità: nel *juste milieu* sta in agguato il compromesso, il tentatore, a cui lasciata aperta una fessura dell'anima, l'anima e il mondo è in sua balia. O istinto o volontà, spontaneità di male o conquista assoluta di bene: nient'altro è la personalità. Il resto è da scimmie. Egli non conosce una volontà organizzatrice di tutta la ricca e meravigliosa persona umana: la volontà è divieto, e assoluto. È la legge di rinunzia. Non sa norma d'azione; sa solo che la coscienza comanda di rinunziare a tutto ciò che ci fa piacere, e ciò che la coscienza comanda è bene. A tutto bisogna rinunziare: « rimane eterno solo ciò che è morto: » è qui il centro del dramma, coincidente con il suo culmine artistico, quando, dopo aver rinunziato con animo puro al figliolo e al ricordo doloroso del figliolo, Agnese gli muore, anch'ella, ed egli rimane solo nella sua terribile volontà:

« Inibire il dato di un momento della nostra vita non significa distruggerlo — ed una serie d'inibizioni non è una serie di distruzioni che facciano della vita un deserto. Inibire il dato d'un momento significa contenerlo, trattenere cioè la manifestazione di una forza naturale, lasciando per ciò stesso il campo libero ad un'altra che tende pure a manifestarsi e la cui manifestazione rimarrebbe *inibita* qualora la precedente, che è stata trattenuta dalla volontà, non fosse in qualche modo arrestata (1) ». Intesa a questo modo, che è il vero, la vita morale è ordine di

(1) G. Amendola, *La volontà è il Bene*, p. 23, Roma, Libreria ed. romana, 1911. Le idee contenute in questo libretto e in articoli sparsi (specialmente « *Il libro non letto* » (L'Evangelo) in « La Voce », 8 maggio 1912) mi fanno da guida in questa interpretazione.

ricchezza; ma per Brand essa che impedisce ogni tendenza fuorchè la passione di sè stessa, è veramente un ridurre a deserto tutta la vita. Per questo noi ci ribelliamo al suo comandamento; ed egli ci appare (anche, come vedremo, al poeta) rasentante in certi attimi la follia.

Deserto tanto più orribilmente arido perchè nessun Dio vi alita fecondo. Brand parla d'un suo Dio, nemico del Dio antropomorfo giornaliero, barbone e *pater familias*; ma in realtà il suo Dio è il puro imperativo, è la sua convinzione eretta a divinità. Sul suo altare bisogna immolare ogni piacere, ma — anche in questo kantiano — non per lui, non per averne ricompensa; con il semplice eroismo del perchè si deve. Egli, sì, parte da Dio, ma l'abbandona quando s'accorge che vigliaccherie siano nel suo nome giustificate. Amore, amore! Piccola ipocrita parola. Brand ne ha schifo. Il suo amore è piuttosto l'odio e la maledizione dei profeti biblici che la pietà evangelica. Gesù è quasi fino all'ultimo ignorato nel dramma. O per lo meno è un Gesù kantiano, la cui dottrina d'amore, appunto perchè è dottrina, non è un invito al sentimento degli uomini, ma un comando alla loro ragione: ama gli altri contro il tuo egoismo, ama in te e negli altri l'umanità, la legge. — Ma l'areligiosità della persona brandiana è chiara sopratutto nel suo disprezzo contro la preghiera. Egli la considera, com'è, abbandono, affidamento in un potere che ci oltrepassa, e la cui grazia non possiamo impetrare coi meriti nostri; ma ci vien liberamente concessa alla nostra disperazione insufficiente. Questo, che — come ha dimostrato l'Amendola — è il centro essenziale della vita religiosa, viene negato e combattuto da Brand come negazione assoluta della vita morale.

La doppia negazione: della naturale personalità ricca

e dell'amore divino, è il doppio (in realtà, a chi guardi bene, è tutt'una cosa) dramma di Brand. La prima parte dell'opera — che si estende, per poca armonia costruttrice, fino al principio del quinto atto — è la storia dolorosa della sua rinunzia. Comincia mettendosi in guerra contro l'ottusità del contadino (ricordate cos'era il contadino per i norvegisti!), il quale non conosce altra verità che quella del « così faceva mio padre ». L'unico suo criterio è la corpulenta e grassa abitudine, l'istinto della propria conservazione. La vita non è rassegnazione vigliacca, ma conquista: ecco la prima lotta di Brand. La seconda, tanto più dura perchè contro una bugia che è stata creduta da lui per lungo tempo verità, è contro la giocondità estetica dell'artista, contro la leggerezza che sale sulle cime per sfuggire alla trista società del mondo reale. La nebbia si sparpaglia davanti al dolce amore che viene cantando:

> Agnese, mia farfalla radiosa,
> se tu scappi — e io ti ripiglio!
> intesso una rete leggera leggera,
> e le maglie sono i miei canti.

Sono Einard e Agnese che alzano il volo verso il sud, come una coppia di cigni rimmigranti. Falk è rimasto. Falk era partito cantando in coro con gli studenti. Rinnovare il mondo, certo; ma intanto fuggire quella parte concreta, vicina, attuale di mondo che è la patria. Nemo propheta in patria. Falk era poeta — e artista. Ora quel dissidio inconscio che abbiamo notato nella sua persona s'è scoperto, e s'è sdoppiato magnificamente a dramma: Brand — e Einard.

Brand sa già che la fuga è debolezza. Egli rimbrotta

la delittuosa spensieratezza dell'antico amico e cerca di trattenerlo dalla rovina. Ma non s'accorge che sta per comportarsi come lui. Anch'egli è ancora un artista, come nella sua fanciullezza piena di eccelsi sogni. Anch'egli sta per partire dalla patria. E ci vogliono molte ragioni e sopratutto la fede di Agnese, la nuova, pura Svanhilde, la donna beatrice tanto cara a Ibsen, per salvarlo, rinunziando essa stessa al sogno. E Brand resta. « Vedo appena un po' di cielo, ma i miei piedi stanno sulla terra nativa. Il sogno è finito, e dissellato è il mio alato destriero. Non in splendidi tornei nè in superbi inni di festa mi luccica davanti gli occhi la palma vittoriosa: ma a costante opera cotidiana, a gravi doveri sia dedicata la mia vita ».

Ma quando s'ha rinunziato a comodità e spensieratezza, ci si è conquistati, e si contemplan le cose umane dalla purezza alpestre della propria volontà: ecco il nuovo, ultimo nemico: la solitudine, terribile, la tentatrice satanica dell'anima nutrita e inebbriata della sua purezza, la follia — Gerd: quella follia divisa da un attimo dalla più profonda saggezza, per cui mai non sai dire quando termina l'atto geniale e comincia il fatto patologico, la follia amletica, insomma: che così rapacemente e instancabilmente è perseguitata dall'avvoltoio (di Gerd come di Prometeo) del rimorso, della bugia, del male, perchè l'anima quanto più è vicina al cielo, tanto più è cosciente dell'infinita distanza che la separa, e più disperatamente soffre lo strazio dell'inferno. Al più alto grado di umanità l'uomo sta per raggelarsi: e la coscienza del male diventa idea fissa di persecuzione. È il patimento allucinato di Lutero. E di Brand.

Vinta anche la follia, scende tra gli uomini. Trovata la donna — che si può dare a lui, tutta, perchè egli tutto

s'è saputo dare all'idea, mentre Einard offre agli altri i suoi soldi, ma non la sua vita — bisogna che la verità, conquistata nelle tre tentazioni ideali supreme dei suoi quaranta giorni di deserto — (ricordiamo le tre fiere di Dante) — sia provata nella rinunzia reale della vita cotidiana: lasciar morire senza conforto religioso la madre, che non vuol pentirsi e scontare la sua avarizia, pur prendendo su di sè tutta la colpa di lei; immolare il figlio; togliere ogni dolcezza di ricordo alla moglie; perdere la moglie. Esser solo, aver tutto dato. Ora può iniziare la sua opera. E s'apre la seconda parte del dramma: un atto, allungato più del necessario dall'esposizione satirica (è rimasuglio del Brand epico) delle idee sullo stato-chiesa in Norvegia.

Brand tenta d'esser profeta, di portare agli uomini la nuova legge. A simbolo del nuovo Dio egli fa costruire, con l'eredità peccaminosa della madre, la nuova, ampia chiesa. Quando la deve consacrare, s'accorge che anche questa nuova chiesa simbolica è menzogna, che Dio non ha casa fra quattro mura adornate. E si scaglia contro la menzogna della religione comune. — Comincia dunque ancora incerto; e incerto morirà. La sua propaganda non dà frutto. Annunzia il nuovo verbo, e tutto il popolo attorno è accaldato e entusiasta, ma non convinto. Nè può esserlo.

Perchè Brand tenta di essere il nuovo Cristo dando per precetto la pura legge morale. Egli promette soltanto dolore; ma non, come Cristo, quel dolore che sopportato fortemente dà la pace, in cui si rianima purificata tutta la dolcezza umana, che è acquisto e non premessa; egli non apre nessun regno dei cieli. La lotta per sè stessa è necessaria, è buona ricompensa. E questa sua legge non

può esser accolta da una moltitudine, se perfino Kant non riesce mai a escludere dalla coscienza il fine della felicità. Difatti anche Brand all'incessante domanda dei suoi seguaci, a cui è insopportabile il patimento per il patimento, sente il bisogno di dare una risposta più completa: tutta la vita, ogni giorno e ogni atto della vita, è preghiera e atto religioso. Ma allora perchè trascinare il popolo via dalle loro case, sulla montagna? — Perchè i primi discepoli devono esser martiri per preparar la via ai prossimi. — Poi dimentica tutto questo e accenna alla « purezza del volere, la forza della fede, l'unità dello spirito » e, dono supremo, la corona di spine. — L'unica cosa certa insomma che se ne possa ricavare è che egli vuole che tutti siano eroi, senza speranza.

Vita morale: ma manca Dio, la promessa, il miracolo. Una grandiosa, appassionata, spasimante freddezza: ma la grazia non è intervenuta. « Gesù, io ti chiamai, ma tu non m'afferrasti la mano, scivolasti via da lato, *come una parola ch'io non seppi trovare*. Lasciami toccare solo un lembo della tua veste di redentore ». Egli cerca vanamente il Verbo.

No, non posso costringere la nota, obbligarla a piena espressione. Stride il suono come un grido.

Dall'organo risuona in angoscioso, mortale, opaco, truce singhiozzo. L'organo non ha voce. Alzai il tono a preghiera; ma tornò giù, stonato, come d'una campana incrinata, un gemente lamentio. E Dio stesso, sordo al dolore, al suono, al canto, mi cacciò fuori dalla soglia, fremente di collera.

E lo lapidano. Sanguinante, ferito a morte, nuovamente è solo nell'ultima disperazione. Ed ecco che nella tempesta montana egli sente cantare il coro degli invisibili: —

Tu uomo ti sei voluto innalzare a Dio, ma tu non puoi: sei polvere. La tua azione è sempre maledetta, qualunque sia il tuo sforzo. — Sentite Lutero.

Tutto dunque fu inutile. E Brand s'accascia e piange silenziosamente la sua Agnese e il suo figliolo, la sua perduta felicità. Se non fosse stato che un sogno il suo, e la gioia della famiglia e la quiete gli potesse esser restituita... Tutto darebbe per riaverla. La tentazione prende persona: è la sua Agnese che torna, e l'assicura: Fu un sogno, purchè tu rinunzi al tuo: « Tutto o niente ». Il martirio tocca il suo culmine: non basta aver dato tutto in vita sperando di giungere a santità, ma bisogna rifare tutto il sacrificio ancora una volta, sapendo che tutto è vano.

È tenuto giudizio a tutta la sua vita, ed egli accetta di ricominciarla, non più come sogno e speranza, ma nella deserta realtà. Vinto il tentatore con questa forza prevaricante i confini umani, non ha più armi contro la follia. L'orgoglio della sua sovrumana personalità, il male implacabile che è nell'essenza dell'uomo, la furiosa e atterrita Gerd piomba su di lui: — Tu sei Cristo! — E ancora egli tenta di difendersi abbattendosi in umiltà: — Io sono un verme della terra. — Ma si volti, egli, e guardi intorno: è la Chiesa glaciale il pietroso ghiacciaio in cui egli è arrivato senz'accorgersi. È il punto dove ogni vita è morta. Fuori dell'umanità, fuori d'ogni possibilità umana è la terribile conseguenza della sua legge. Tutta la vita ha pugnato contro il compromesso, perchè esso è la morte. E morte è pure l'implacabile vittoria contro di lui. Nel terreno umano fra i due avversi poli umani, nè in essi, non c'è salvezza per l'uomo. Nulla è sufficiente. E Brand si riversa ; allora finalmente l'uomo è disperato e vinto e

l'angoscia impietrita si fonde ed egli si lagna e piange d'essere senza grazia.

Ma nella prostrazione, nell'ultima rinunzia della sua personalità, rinasce il calore vitale. Basta quest'attimo di completa dedizione: e la grazia gli s'infonde. Pianga, che l'anima di Gerd « rifluisca come da eterno ghiaccio ». — « La luce mi vinse. Io posso piangere, posso inginocchiarmi, posso pregare ». L'uomo è redento in Dio.

Ma deve morire. Tremante gli grida Gerd: « Uomo, perchè mai prima non piangesti? ». Nella sua superbia, nel suo male, ha origine la vita di Gerd. Essa è il frutto della colpa: è nata dal fidanzato della madre di Brand, che, abbandonato da lei, perchè povero, si dette disperato alla vita senza legge nè patria degli zingari. Disperazione e errore la generarono: ed essa è qui, per la vendetta, strumento della sorte umana. Brand s'addossò tutta la colpa di sua madre, ogni uomo è corresponsabile del peccato originario: e Brand, l'uomo, deve scontare.

Gerd spara, e casca morto l'avvoltoio perseguitatore. Come cade, più s'ingrossa. È una valanga nevosa: la coscienza del male per cui è mortale l'uomo, essa, nell'ultimo palpito aumentando a dismisura (quanto più pura è l'anima, tanto più forte è la certezza del peccato), piomba enorme sull'essere umano e lo soffoca. « Solo con la morte comune si sconta il peccato della nascita ». E Brand, nel supremo momento, ricorda il latino di ricetta del dottore che gli rimproverava la mancanza d'amore, e domanda a Dio se non valga dunque niente davanti a lui aver lottato con tutte le forze umane, se non conti, il *quantum satis* della volontà umana; e la voce gli rispose: « Egli è *Deus caritatis* ».

Carità, contrapposta ad amore terreno — rispose Ibsen

a un amico, che gli chiese, cosa volesse dire l'oscura chiusa (1). Dunque non « l'amore » del dottore, combattuto sempre da Brand: ma l'Amore mistico, l'amor che move il sole e l'altre stelle. E non hanno ragione i pacifici spiriti inquietati, che a difendersi dalla esigenza di Brand, se la godono credendo che anche lui, dopo tutto, è salvo per un compromesso fra la volontà umana e l'amore divino; e neanche (almeno nell'intenzione se non nella realtà poetica) quelli a cui l'intervento divino per la salvezza di Brand, che interviene come dono e, nello stesso tempo, non è che la grazia santificante, l'entità di Dio, premio dell'eroe che di suo non può, ma tutto ciò che poteva ha voluto. « Che tu non puoi; ti sarà perdonato; non che tu non vuoi ». È il compimento divino della vita morale, che supplisce alla sua insufficenza non perchè essa meriti veramente, ma per sua propria natura di amore.

Il *Brand* è una delle opere più gravi della letteratura europea, e le sue ultime scene, p. es., sono di quelle davanti cui la critica si soddisfa nell'amorosa interpretazione, e non domanda di più. Pure, qui, rimane un'inquietudine. Com'è che molto del resto non corrisponde a questa grandezza? Interpretandola nella sua linea morale, commentandola, l'opera è tutt'un blocco; ma rimettendocisi dentro, li-

(1) Lett. 4 maggio '66: « Caritas » è usato nel moderno latino cattolico per designare (in contrapposto all'amore = amore terreno) l'amore celeste, il concetto di pietà. Così anche nell'italiano: « carità ». Mi pare che queste parole escludano, come tutta l'ultima parte del *Brand*, che Brand muoia dannato, sia sconfitto. Dio è pietoso. Ma la chiusa è incerta perchè Brand è sconfitto proprio nell'atto che viene salvato; se fosse valevole solo la volontà, la volontà non sarebbe sufficiente.

beramente, sentiamo una specie di disordine agglomerato. Il pensiero e l'arte non sono diventati un'identica e sola cosa. Prima di tutto: il poeta ha visto bensì e magnificamente il dramma intimo di Brand, ma qui e là l'ha creduto sul serio un redentore fallito, non per l'inadeguatezza stessa della sua dottrina, ma per la bassezza egoistica del volgo (Il *Brand* epico non è scordato del tutto). È il fatto che quasi sempre si ripete nei primi eroi ibseniani: che essi sono presi tanto sul serio, è data a loro l'esclusiva verità talmente che essi rovinano per una causa esterna, per la bugia dell'ora. E ciò andrebbe benissimo, almeno artisticamente. Ma nello stesso tempo l'occhio del poeta vede più profondamente la realtà; e rappresentando l'eroe egli ne scopre il difetto intimo che rende inevitabile la caduta. L'intenzione intellettuale è superata dall'arte effettiva, ma non tanto che non ne resti, più o meno visibilmente, un dissidio e uno scombussolamento. In *Brand* esso si rivela più chiaramente nel fatto della « grazia ». Abbiamo visto che Brand la nega, e che pure senza di essa egli non avrebbe salute. Anche qui la cosa andrebbe benissimo: ma il poeta non fa mai, per tutto il dramma, sentire che c'è un ordine superiore di realtà, per cui Brand è cieco, onde l'intervento della divinità all'ultima ora fosse, pur artisticamente, contenuta anche nei primi atti.

No; Brand ha assolutamente ragione. Non c'è nessun coro — sia pure di avvenimenti o di quelli accorti commenti stilistici, di cui Ibsen diverrà maestro, supplendo così al coro greco — che giudichi in nome di una verità universale. Ibsen stesso non vuol saperne di grazia; e se in ultimo l'accetta, è che deve, costretto dall'ordine stesso della sua opera: come tutta l'età nostra deve, contro sua

voglia, ritornare a un valore religioso (amore) più alto che l'etico (volontà), dalla cui assoluta affermazione era partita. Si è voluto dimostrare il carattere cattolico del Faust. Sarebbe agevole dimostrare come la contraddizione della nostra epoca sia entrata, elemento finora conturbatore perchè negato, in quasi tutti i nostri capolavori artistici, anche in quelli in cui, esplicitamente, non sono nominate le parole: etica e religione. È ormai uno stato d'animo che si riflette in ogni atto valutativo e rappresentativo; e Ibsen è tale poeta « nostro », che in quasi tutti i suoi lavori, dobbiamo ritrovare questa nostra contraddizione essenziale. Egli è una personalità rotta: volontà, dura freddezza, opposta (e fusa) alla debolezza sognante, all' egoismo rapace, diabolico scorpione del suo sangue, al suo enorme orgoglio, al suo peccato — e amore, purezza, vita, grazia, ch'egli cerca e invoca.

Ecco perchè se da un lato è impossibile considerare Brand come una semplice creatura artistica il cui significato morale non tocchi il fondo della nostra anima, dall'altro la serietà intellettuale con cui lo dobbiamo amare, trova in lui una certa freddezza e sconclusione. Tant'è vero che molti critici, non trovandone la ragione vera, han formulato essi stessi, da uomini, l'atto d'accusa a Brand, e hanno esclamato che è glaciale, arido, matto; e altri molti, più recenti, si sentono in obbligo di difendernelo affermando che Brand è un semplice personaggio artistico. (E sta bene: ma è proprio qui che casca l'asino). In realtà è dall'appellarsi finale a una realtà fuor dell'eroe, Dio, in principio negato, dal concepire un apostolo e farne invece per forza logica d'arte un uomo, dal dissidio insomma che c'è tra la volontà potenziale e la carità artistica efficiente, che nasce quell'incertezza di continuità che noi

avvertiamo nel Brand: architettura a grandi gruppi statuari, senza sviluppo d'archi, freddezza scoppiante in grandi vampate, un aggiungersi di scene drammatiche intorno a centri di convinzioni, se non mutati dietro le quinte, almeno instabili e incoerenti di fronte all'idea secondo cui noi dobbiamo seguire l'opera. Davanti a essa noi a volte ci meravigliamo, e con dolore, di sentirci non presi. Dovrebbe esser l'opera-poema d'Ibsen, l'opera del poeta invece che del drammaturgo, la purissima; — e invece troveremo assai maggiore libertà artistica, più poesia, più cristallinità in quei drammi che apparentemente sono impastoiati dalle cosidette esigenze teatrali. Dovrebbe essere, ha tutta l'aria di essere, ma non è il capolavoro ibseniano. Dicevo che l'intelligenza ha poca parte nella costruzione; e l'esame delle opere posteriori, costruite con calcolo matematico, ci mostrerà quale sia il nucleo dell'arte d'Ibsen. Fermarsi qui, e dire: — qui Ibsen è grande, — come specialmente in Norvegia fanno tanti ancora, vuol dire non aver capito il carattere artistico e morale del poeta.

Brand fu il primo lavoro serio d'Ibsen che piacque, anche se in Norvegia lo pigliarono in parte come un'invettiva contro l'intollerantismo delle sette pietistiche. Ebbero il bisogno di assicurarsi contro quella spada fiammeggiante. Ma entrato di straforo, Brand ebbe molta parte nell'educazione del suo popolo. Pubblicato nel '66, fu ristampato subito e spesso; fu letto e discusso ; e Frithjof Nansen afferma che fu libro educativo per lui e tutta la sua generazione.

Finito il *Brand,* Ibsen s'ammalò. La febbre romana (era tornato a Roma) lo colse esaurito dal lavoro, e lo tenne per qualche settimana fra vita e morte. Vinse la

sua forte costituzione; e, dopo un altro breve periodo di assoluta povertà (non ha neanche soldi per affrancare le lettere), la sua posizione economica gli è finalmente assicurata: il 12 maggio '66, su proposta del re Carlo e quasi per plebiscito nazionale, il parlamento gli vota una « paga di poeta » di 1600 cor. annue. (Sono, dopo tutto, una bella prova d'intelligenza e d'amore questi stipendi poetici, che la Scandinavia — anche la Danimarca — accorda — ancora? — così generosamente ai suoi figli. Ma in qualche altro paese bisognerebbe creare *ad hoc* una vera e propria ingente posta di bilancio, coperta da altri « cinque centesimi » sui biglietti ferroviari). Siccome, poi, sul bagnato piove facilmente — come un mese prima l'Accademia di Dronthjem, per rinnovata intercessione di Björnson, Vinje e altri, gli aveva dato 400 cor. — un mese dopo il parlamento gli accorda altre 1400, come seconda rata dello stipendio di viaggio. Per di più Björnson l'ha messo in relazione con il suo editore, F. Hegel, che dirigeva la grande libreria « Gyldiana » di Copenaghen, il cui nome è unito alla nuova letteratura norvegese. Cosicchè, in tutti i sensi, per Ibsen cominciava una vita nuova.

Difatti mutò anche il vestito e il portamento. La giacca di velluto sparì per far posto al vestito solido di passeggio e società; e sparì l'arruffata barbaccia, riducendosi a un bel paio di diplomatici « favoriti », e liberando finalmente l'ampia bocca e il mento impuntito e ossuto. Si stabilisce in campagna, a Frascati, e sta in pace. Scrive più lettere del solito, con più esclamazioni, più effusione, più interessamento altrui. È di buon umore e ha tempo. Gli pare che la gente gli voglia più bene, ed egli più ne vuole. Imbraccia il sacco e fa delle lunghe gite per gli stati pon-

tifici, notando che il brigantaggio non è poi tanto pericoloso come in Gotlandia si crede. E il paesaggio è « bello come una favola »; ed egli si sente « una forza da atterrar orsi ».

Ha anche molta voglia di lavorare, ma non riesce a combinar niente. Ritocca, per la II edizione, la *Commedia dell'Amore,* si rimette di tanto in tanto al *Cesare e Galileo,* ma non s'appassiona. Intanto Garibaldi si prepara a marciar su Roma. Ibsen s'interessa del fatto, anche se esso scomoda un poco le sue comode abitudini. Prevede che lo stato pontificio non potrà offrire resistenza e si vettovaglia e si prepara alla possibile guerra. Del resto sa assai poco dell'Italia che stava formandosi sotto i suoi occhi, anche se ne vede la grandezza dell'idea e sia commosso dal sacrificio allegro della gioventù italiana. Ha simpatia per gl'italiani, e rinfaccia ai suoi l'eroismo delle madri dell'Italia settentrionale « che prendevano i loro figlioli quattordicenni via dalla scuola, per farli partire » con Garibaldi in Sicilia.

Lentamente un nuovo lavoro l'incomincia a occupare: il *Peer Gynt*. Dopo averlo portato molti mesi in testa, si mette a tavolino agli ultimi del '66. Per compierlo si trasferisce nel maggio seguente a Ischia, poi a metà d'agosto a Sorrento. Il 18 ottobre '67 è finito. Esce stampato nel novembre.

Lo spirito è calmo. Con il *Brand* la verità era stata conquistata, la legge espressa, l'uomo affermato. Ora non s'ha più paura della menzogna, del disordine, della scimmia, eterni in ogni essere umano. Il poeta ha giudicato il suo paese e sè stesso: il sostrato inferiore di questo e di quello, gli elementi ereditati, la fantasia sognante, l'estetismo, l'intima smargiassata tartarinesca non hanno più potere. Si può ridere di loro. Si può scrivere una

satira: ma non più con l'amaro in bocca della *Commedia dell'Amore,* soffrendo incertamente sulla propria carne dei colpi dati. Ora è sicuro e sereno. Il proprio volere, la verità non han più bisogno di esser formulati come un programma, che sia sfogo e comando a sè stesso; ma essi compenetrano di sè la ricca possibilità vitale, e cantano pieni di succo e di sangue. Trovano la loro forma; vivono.

Vivono giocondamente, sfrenatamente, magnificamente. La traduzione (assai meno ancora che nella *Commedia*) non può rendere questa sbrigliatezza d'immagini, spaziante folle, rapinante dal suo terreno linguaggio. È l'opera più norvegese d'Ibsen (1). E com'egli si sente a casa sua! Come ci si diverte, sollevato e libero! Tutta la fantasia — romanticismo, nazionalismo, esteticismo, vinti e repressi dalla mano di ferro brandiana — riscappa fuori pura e ardente. C'è voluta tormentosa fatica; e ora finalmente il poeta lo confessa, confessa la sua fanciullezza, la miseria, la prodigalità leggera e vanitosa del padre, gli eccitamenti fiabeschi infusigli dalla madre, tutta la sua tara e la sua menzogna: ora, come un uomo pudico che, superata la malattia, temprato e sano, riconosce finalmente d'esser stato ammalato.

Tutto ha calore, perchè tutto ha contenuto leale. Il verso segue, si lascia andare con la facilità della vita senza sforzo che viene rappresentata: ma è un andare pieno di malizia, un seguire inseguiente, un esser compagno consapevole del pronto trabocchetto. Lo spirito

(1) « Sul serio, Peer Gynt è magnifico, Ibsen: soltanto un norvegese può capire com'esso è bello ». Lettera di Björnson, 15 nov. 1867.

liberato può danzare anche lui nella ridda fantastica dell'azione, e sognare e scorrazzar dilettantescamente per il mondo con Peer Gynt, perchè esso non è più Peer Gynt. La verità ha disprigionato il poeta.

Egli vi si è accinto pensando di scrivere un'acerba satira del suo paese. Nella raccolta di fiabe e racconti popolari dell'Asbjörnsen ha trovato che una cinquantina d'anni prima viveva un cacciatore, di nome Peer Gynt, che era « uno per sè stesso, bugiardo e spaccamontagne, che vi raccontava storie che avevan il barbone bianco, come se egli vi fosse stato presente ». Eccolo il vero tipo nazionale norvegese! il contadino norvegese. Altro che quello messo in voga da Björnson! E sulla bocca dei trolli, nella prima versione, è messo l'inno patriottico « For Norge, Kjampers Foedeland », del Brun, sulla cui aria anche Ibsen aveva composto la più parte dei suoi canti nazionali. Il tratto era sanguinoso e un po' volgare: è tolto.

Perchè durante il lavoro la satira s'innalza, e aumenta la sua portata. L'opera è norvegese fino alle midolla: cento spunti sono presi dal suo popolo. La Norvegia con i suoi monti, le sue acque, i suoi costumi, è il terreno dell'opera; ma quanto più essa se ne compenetra e si radica nella tradizione nazionale, tanto più fiorisce umanamente splendida. Il mito nasce spontaneo, senza sforzo, con l'arricchire di più completa profondità l'elemento mitico creato dal popolo, il quale già racconta di Peer Gynt che trova sui monti le tre cascinanti, e poi è irretito dal Böigt (biegen, il gran Curvo) viscido, contro cui si può tirare, inutilmente, cinque colpi, ma la sesta palla rimbalza sul tiratore. E racconta dei trolli, e di molte altre cose personificanti.

Dunque mito, simbolismo. E spesso oscuro, ma non

perchè artificiale, sibbene perchè pieno di vita e di verità, anche se qualche volta il poeta è troppo allegro della sua arte, e giochi con tanti particolari che rende dissonante il significato. È oscuro, sopratutto, non per difetto del poeta, ma per difetto dei commentatori, del nostro generale procedimento critico e valutativo di fronte al mito artistico.

Il mito nell'arte non è stimato troppo nel giudizio estetico dei popoli meridionali. Ci sembra esso sia un'aggiunta intellettuale che raffreddi la commozione artistica. Il poeta vede un concreto, e ne vuol fare un astratto; crede di accrescere intensità, e invece la disperde. Il campo dell'arte è la realtà, cioè l'individuo e non la verità, cioè l'universale. Ora di fronte a una *Gerusalemme liberata* è facile riscontrare che il poeta è stato (quand'è stato: raramente) poeta, cioè ha cantato uomini, e che poi per certe sue preoccupazioni morali e pratiche ci ha aggiunto, come dice il Croce, « un ben ordinato sistema di cartellini », per cui costui è la Cristianità, quell'altro il Paganesimo, ecc. Ma ci sono dei poeti in cui non c'è aggiunta: mondo intellettuale e mondo estetico si compenetrano, condizionandosi l'un l'altro: Goethe, p. e., e ancor più Dante. Di fronte a Dante il De Sanctis è l'esempio classico di questo nostro comportamento. Partito, hegelianamente, dalla distinzione delle due opposte attività spirituali, egli, con tutto il suo genio, non può far altro che tentare di dimostrarle pur nel *Paradiso* staccate l'una dall'altra e volute riunire dal poeta a terribile detrimento dell'opera d'arte (1). In realtà, se non si comprende come intelletto

(1) Oltre alla premessa filosofica, ci sono altre cause nel De Sanctis del suo procedimento: di carattere storico (un'eco di anticlericalismo) e individuale (reazione al solito Dante aristotelico, incomprensione della

e immagine siano nel *Paradiso* di Dante una sola e identica cosa, non si comprende tutta la grandezza di Dante, anche se esso, apparentemente, è solo poeta. Dimostrarlo qui mi porterebbe troppo lontano. Basta per il mio scopo mostrare che lo stesso errore s'è commesso davanti al simbolismo d'Ibsen.

Difatti i critici d'Ibsen (come di tutti i poeti pensatori) si dividono in due campi: da una parte, quelli che lo vogliono tutto poeta, nient'altro che poeta, i bramosi di « carne »: e per questi il *Peer Gynt*, per esempio, è una magnifica corsa pazza di colori e suoni, nei primi atti; negli ultimi, un arido sciupio meccanico d'intelletto. Dall'altra, stanno gli analizzatori filosofici, quelli che nei versi cercano e trovano soltanto il trattato metafisico e morale. Da una parte quelli che affermano: *Peer Gynt*, l'opera puramente norvegese, dall'altra quelli che rimbrottano: è l'opera più universale d'Ibsen (1). In mezzo,

---

grandezza epica del cattolicismo e l'incapacità di respirare nell'aria sottile delle vette, per dirla con il Borgese, che primo notò, senza approfondirlo, questo mancamento desanctisiano). Ma sopratutto l'assoluta ignoranza e insensibilità di ciò che è il « mito » poetico.

(1) Chi l'ha affermato e dimostrato nel modo più grande e completo è Otto Weininger (nel libro postumo *Ueber die letzten Dinge*. Wien und Leipzig, Braumüller, III ed., 1912). La mia interpretazione segue in gran parte la sua, e credo che per comprendere Ibsen bisognerà sempre rifarsi da lui, spirito genialmente kantiano, che può insegnarci molte cose, anche non di critica ibseniana. Ma anch'egli, ed egli sopratutto, pecca di esclusivismo filosofico. Ha potuto proclamare *Peer Gynt* l'opera più grande d'Ibsen, specialmente perchè s'è lasciato prender la mano dalla grandezza dell'idea contenutavi e da lui scoperta. Non ha visto come è o se è effettuata artisticamente, perchè mancava di controllo artistico, come tutta la sua persona manca di piena umanità. Egli è un eroe, vittima del dualismo etico, espresso e patito da lui fino all'ultima esa-

naturalmente, tutte le possibili sfumature di questi antipodi: chi per esempio vuol l'arte pura, ed è troppo intelligente per non capire che, trascurando il simbolo ibseniano, si trascura un suo carattere essenziale, dichiara freddo il poeta, e poco poeta; l'altro ammette il mito, ma fino a un certo punto.

In realtà tutta la vera arte, cioè tutta l'arte, è processo di mitizzazione: cioè è espressione di concreto con la coscienza, sia pure religiosa (istintiva) del suo universale. Una visione estetica in sè esiste certo: ma non è che il presupposto dell'arte. Soltanto perchè l'arte e la filosofia sono ai nostri tempi scadute, chiamiamo poesia tutta la nostra infinita incoscienza estetizzante e sensualista. Il poeta è l'uomo: e lo stile è il suo mito. Mito oscuro, stentato, astratto? Uomo falso, verità non vera, inventata, immaginata, non sofferta. Come falsa e matematica la critica che dissolve la realtà mitica per stabilire un'idiota e banale uguaglianza.

Peer Gynt è l'antitesi di Brand. Brand è nato nell'estremo nord, nel Fortundal, incassato tra cime che trattengono irretito il sole: Gynt nel Gubransdal, assolato e fertile. Brand, nome di battaglia; Peer Gynt, anche nel nome — dice argutamente il Weininger — ha qualche cosa della palla di gomma che rimbalza. Uno si concentra e sale verso il ghiaccio; l'altro si espande per la superficie

---

sperazione, anzi fino al suicidio. Per questo suo passionale schematismo dualistico egli non ha capito il significato di Solveig nel *Gynt*, come non di tutta la donna in Ibsen, come non della donna. Così non c'entrano affatto nè nel *Gynt* nè in Ibsen le sue personali preoccupazioni, elevate sempre a generali distinzioni, di masochismo e sadismo, ecc. Cosicchè mi appoggio a lui, ma sulle mie gambe.

del mondo, cala al sud, alla dolce lussuria della tenda, allo sdraiamento. Azione, e sogno.

I trolli stabiliscono così la differenza principale fra essi e l'uomo: l'uomo dice: « Sii te stesso » (vaer digselv); i trolli dicono: « Ti basti d'essere come sei » (vaer digselv nok). Son due modi d'essere sè stessi: il brandiano e il gyntiano: ed è proprio del carattere di Gynt di scambiarli, di creder d'obbedire al primo mentre è schiavo del secondo. Per la stessa ragione egli per coonestare ogni suo atto si serve di massime morali. È che il male ha ribrezzo di sè stesso, e proprio in quanto crede d'essere bene è male.

Essere come siamo è un essere secondo il nostro istinto, secondo la prima nostra personalità, di desiderio, di velleità, d'interesse, d'egoismo. È la sincerità che si compiace e si confessa d'ogni nostro attimo, dandogli vita autonoma, realizzandolo; non addentellandolo a viva forza nell'organismo della nostra anima, per ridurlo in nostro cosciente potere e possesso. È la personalità che vive alla superficie, senza radici, sregolata, in preda alle passioni, da esse rapinata pazzamente per il mondo. Senza difficoltà essa, mancando di marchio proprio, può attribuirsi qualunque fatto accaduto altrui: vivendo di fantasticheria (romanticismo) il suo imaginare una cosa è già un subirla. In sè essa non è niente: « è la bardatura del cavallo che distingue la persona a modo dalla persona volgare », sono gli abiti, rubati, che fanno diventar profeta. Essere come siamo; essere ancora cosa naturale, non disgiunti dalla natura da una autonomia spirituale; viversi nella propria vita trollesca o scimmiesca, l'impudica, la volgare sensuale. Come Peer Gynt va precipitando moralmente in questo obbrobrio, così, per gradi, il dramma entra nel

mondo fiabesco dei trolli: e il passaggio dalla realtà al mito fantastico non è in nessun modo avvertibile: non per la straordinaria tecnica del poeta, ma per il processo stesso che va compiendosi in Gynt.

Egli sta per accettare dai trolli qualunque mortificazione umana. Rinunzia alla sua umanità perchè è vano, di quella vanità che pone l'ideale fuori di noi, nella considerazion altrui, nella pompa, nel diventar imperatore. Essere come siamo: compiacerci di quella nostra parte in cui il desiderio non trova ostacolo, della fantasia senza critica, del sogno a occhi aperti, dello star comodi in quel nostro facile io creato secondo il nostro gusto. Questa pseudofantasia, pseudosincerità, pseudopersonalità potrebbe aver una liberazione e una salvezza: purchè essa stessa diventasse da soggetto oggetto, Gynt la considerasse con la sua vera, umana mente, e l'esprimesse — pensatore, religioso, poeta. Per questo, al suo ritorno, egli inciampa nei gomitoli che non sono stati svolti: « Noi siamo pensieri; ci hai tu pensati? », nelle foglie vizze: « Noi siamo un motto; ci hai tu pronunziato? », e ode un rumoreggiar nell'aria: « Noi siamo canzoni; ci hai tu cantate?... Nella tua anima giacemmo e aspettammo; mai più aspettiamo: veleno in tuo sangue! » Sono Trumpeterstraale, Monsieur Ballon, von Eberkopf che gli danno del pensatore e poeta, è egli stesso che vuol farsi poeta, propagando l'io gyntiano:

« L'io gyntiano è l'esercito dei desideri, fregole e piaceri; l'io gyntiano è l'oceano dell'esigenze e delle fantasie — insomma è tutto ciò che agita proprio il mio cuore, e fa che Gynt viva proprio da Gynt ».

In questo egli pretende d'esser re, scegliendo nella sua vana immaginazione proprio quell'ideale che realmente

è l'opposto del suo io: re, regno, stato, ordine, legge. Sull'io gyntiano non si fonda nessuna comunità sociale, perchè l' « esser come siamo » è instabile, senza regola, vario, proteiforme, soggetto alla pioggia e al sole, al cibo che s'è mangiato, alla mosca che ci ha toccato il naso. Pare che esso sia libertà; ed è schiavitù. Tant'è vero, che la sua forma ultima, perfetta, dov'esso è soddisfatto e quieto, è l'« io gyntiano in sè stesso »: la pazzia, nella quale « nessuno ha lagrime per l'altrui dolore; nessuno ha senso per l'altrui idee », e la personalità è ormai solamente un' « idea fissa », è divenuta la « cosa » ch'essa più volentieri s'attribuiva. È la mattia comica, contrapposta alla follia brandiana dello sforzo supremo che non più si contiene e precipita nell'abisso; la realizzazione perfetta dell'io esterno, per cui i pazzi sono ormai una « funzione » che attende chi l'adoperi, come nel grado normale chi è gyntianamente libero attende la schiavitù.

Perciò i grandi propositi di Gynt — che conserva sempre tanto di coscienza, da scappare dai trolli e dai pazzi, cioè non è nè uomo, nè bestia, nè di dio, nè del diavolo — si riducono a un tristo egoismo solitario, che in fine lo lascia insoddisfatto, amaro e vuoto. E quando, alla fine della vita, tiene anch'egli come Brand, e tutti gli eroi ibseniani, giudizio di sè, e si esamina, spoglia la cipolla (« tu non sei un imperatore; tu sei una cipolla »), spoglia tutta la sua vita, non trova che gusci, gusci, gusci: ma centro non c'è (Anche questa immagine è presa dal popolo) (1).

---

(1) Come sono prese dal folklore norvegese i « gomitoli-pensieri » che a noi stonano.

Quest'è « essere come siamo ». E il poeta internamente lo commenta e lo giudica in nome della verità, dell' « essere sè stessi », che è l'idea centrale d'Ibsen. Ne vedremo lo sviluppo. Qui è nella sua kantiana purezza. Scavarsi nel fondo, e non proferir lamento per la rinunzia continua della propria superficiale giocondità. Non esser mai contenti d'una vittoria, ma perennemente cercare la vittoria, l'ordine, l'equilibrio nell'anima più intima. Ciò che s'è volontariamente gettato via come ingombro e ostacolo, tutto il mondo illusorio, rifluirà valoroso e eterno nella purezza conquistata. Autointrospezione, sincerità, verità, libertà, personalità: sinonimi. Sinonimi: purezza, virtù, giocondità. L'uomo « si fa, montando, più sincero ».

> E vidi le sue luci tanto *mere*
> tanto *gioconde,* che la sua sembianza
> vinceva gli altri e l'ultimo volere.

Ma ci arriva la Beatrice; non ci arriva, nella vita, Dante. È l'ideale che ci salva da perdizione; ma l'uomo non riesce mai ad annullare dalle origini la sua *vanitas*. Più l'uomo si purifica — abbiamo visto in Brand — e più è sopraffatto dallo spaventoso orrore della sua bugia (Sono i santi quelli che più conoscono Satana e più devono abbandonarsi in Dio). Il « caro io » cova e veglia in ogni sua azione: l'io eterno, immutabile come la materia madre, senza possibile miglioramento. Molliccio, come ogni vita che è ancora fango, composto da tutto che è sinuoso, spiraliforme, esangue, strisciante: polipo tentacolare e serpente. Esso, come il serpente che s'avvoltola sulla creatura e a poco a poco la disarticola e la schiaccia, non accetta lotta aperta, non presenta percutibile fronte; ma sa che in ultimo tu sarai suo. Più tu lo pesti e più esso

è forte. Cinque fucilate puoi sparare contro di lui; ma la sesta palla ti rimbalza addosso. E Peer prima gli dà dentro con un ramo ch'egli crede spada terribile, col falso aiuto di mezzi imprestati; poi si decide finalmente a difendersi da sè, e dà col pugno. Ma niente non serve. Il gran Curvo, il Böigt t'invita semplicemente a girare, ad accettare il compromesso, a renderglisi schiavo assoluto (Tutte le lingue dicono: schiena curva, via tortuosa, contrapposti alla linea retta della volontà, della dignità, del bene). E a chiedergli chi sia, egli ti risponde: Io stesso. È l'incarnazione assoluta dell'Io gyntiano (1).

L'uomo non riesce a salvarsi. Già gli uccelli chiaman da ogni parte la natura (immorale, male) a rallegrarsi della sua sconfitta: quando rintoccano le campane cristiane e Peer ricorda la donna pura che ha amato, e che attende il suo ritorno, fedele per tutta la vita. La invoca che getti il suo libro di preghiere in mezzo dell'occhio boigtiano, e il gran Curvo è sconfitto: « C'eran donne dietro a lui ». Contro la donna angelicata, neanche il male può.

Solveig è sorella di Grete e di Beatrice. In lei, Aurelia, le donne dei *Pretendenti,* Svanhilde, Agnese, l'anima femminile cristiana, si sono purificate e indiate. La donna ibseniana, fino allo scatto cosciente di Nora, è una creatura di sentimento, non di ragione. Non c'è legge e volontà, in lei: c'è bontà fino al sacrificio di sè stessa, se buona; c'è malvagità demoniaca fino al sacrificio di sè e dell'amato se essa è di tempra violenta. È la natura. E

(1) Questa è anche la natura della Sfinge: in cui la natura ferina si congiunge con la persona umana; come il gran Curvo è anch'egli qualche cosa della terra e pur già individuato.

come nelle forze naturali c'è una tendenza di schianto e di distruzione, magnificamente dritta e rapace, e un'altra quasi materna, di mani miti e leggere: vichingia quella, cristiana questa. Così avete la natura in sè, bruta, la materia senz'anima, opaca e piombo; carne lussuriosa, idiota, serva, laida e gazza ladra: la « Verde », la famosa Huldre! la fata dei romantici norvegesi, così bella! (ma il popolo sa già, che essa ha, come tutte le bestie, una coda) e Anitra (il poeta ci ha rubato male la nostra: Oca); le due amanti di Peer, dove egli è perso a sè stesso.

Ma quando Anitra, derubatolo di tutte le sue ricchezze, scappa da Peer, ed egli esclama, con grottesca e bestiale filosofia: — La donna è mobile — il poeta interrompe le avventure di Peer nel Sahara, con la scena di Solveig che aspetta a casa il suo caro senza lagnarsi. Anitra è quella per cui abbiamo schifo delle donne; ma Solveig è quella per cui le idolatriamo. Non trovando in esse attività raziocinante e etica, vorremmo poterle, ci sembra di doverle disprezzare come esseri inferiori. Perfino la maternità, che è identicamente buona per il figlio geniale e per lo stupido, è apparentemente eguale nella nostra compagna come nella gatta; persino il sacrificio costante della donna per noi, ci sembra un atto impulsivo di natura, ch'essa faccia senza rendersi conto, altro non potendo. Ma in questo « principio femminile » disvalutato, c'è una capacità di bene, che quasi sfugge alla nostra legge morale, ma che noi dobbiamo riconoscere perennemente in forma religiosa. La donna che non possiamo stimare, la dobbiamo venerare. Essa sa darsi tutta, fino all'ultima goccia, senza lotta nè dolore. È la purissima. Affermate pure che Eva ci ha perduti, ma dovete redimer Eva e noi in Maria, nel mistero immacolato della donna. Il Weibliches è

l'Ewig-Weibliches. C'è in lei qualche cosa di naturalmente santo, emanata da una verità al di sopra della nostra legge dualistica, venuta da cielo in terra a miracol mostrare. Per essa, noi, spiriti doloranti e insufficenti, ci ricongiungiamo all'origine, dove il fatto e il vero, la natura e lo spirito sono identici. È che nessuno ancora ha saputo separare l'« amore » dalla « carità ».

Per questo essa può intercedere per noi. Essa, amando, conserva nel suo cuore l'uomo puro, com'è nato dal soffio di Dio. È la madre, la conservatrice. Peer Gynt tutta la vita ha errato invano, perchè mai ha voluto accettare il doloroso pentimento delle sue colpe; ma appena si pente può tornare da Solveig, e Solveig lo può salvare dalla morte, fonditrice dell'essere mal riuscito nella materia del tutto. Il suo io, redento, andrà a Dio, come da Dio è uscito.

Ora, compresala, rileggeremo l'opera. E la vedremo nella sua maestosa e ricca grandezza. E, magari, per un momento daremo ragione al Weininger e ai seguaci suoi che lo considerano il capolavoro d'Ibsen ; ma, liberandoci dal peso del solenne contenuto, dal rispetto per l'ordine ideologico, il quale è più nella nostra interpretazione che nella realtà dell'opera, ci accorgeremo che il vero Ibsen non è poeta da epopee goethiane. Con esse afferma, non conchiude il suo pensiero. In fondo è povero di pensiero. È profondo, moralmente profondo, conosce la verità centrale: ma il suo intelletto non afferra la verità nelle sue multicolori forme. È una profonda personalità, non un genio. E una *Divina Commedia,* un *Faust,* se si reggono sul proprio centro etico, vivono soltanto perchè esso, a immagine di Dio, s'irradia in ogni aspetto della vita. Mancando al poeta questa dominanza intellettiva, questa

divinità, il poema si riduce allo schema, ricchissimo, del suo eroe. In *Gynt* vivono tre creature: egli, Solveig, Aase (scena della sua morte) la madre di Gynt; vive magnificamente l'unica convinzione del poeta (Peer fra i trolli, p. e., è una cosa sublime, nella sua popolare festevolezza mostruosa). Ma il resto è stonato e falso. Non avendo il poeta da dire in fondo che una cosa, ed essendo nel carattere stesso del suo eroe di andarsi in cerca per il mondo, il poeta lo conduce per il mondo, ma senza dirci una sola parola di più. Il quarto atto è quasi tutto un'accozzaglia di ripetizioni e di aspetti che han già lume sufficente dai primi tre, e stanca, anche se il poeta voglia farci toccar con mano che Peer commerciante è lo stesso identico di Peer fantastico-romantico. Par quasi che Ibsen abbia concepito Gynt come eroe satirico della Norvegia, e accortosi via via del suo vero significato, abbia sperato di poter includere nel poema tutto il mondo. Difatti l'atto quarto s'apre con quelle vuote caricature delle quattro nazioni, fra cui Peer sarebbe la quinta. E seguon le scene senza sviluppo regolare, con molti salti all'indietro e in avanti. Il poeta, per un momento, ha preso il contagio dal suo eroe. Non convince: raffredda. Poi riportato Gynt in patria, ritrova il tono. Ma l'opera n'esce disarmonica.

Naturalmente in Norvegia, allora, di tutto questo non videro che la satira. Di un'opera sono gli elementi pratici quelli che prima colpiscono la gente ; poi se ne riconosce l'arte. E il *Gynt* non era arte ; era « una polemica giornalistica », un basso e ingiusto sfogo contro l'anima norvegese. Ibsen se ne sentì profondamente offeso: e a questo suo stato d'animo si devono riferire le sue sfuriate contro quelli che volevan trovar troppe cose nella

sua opera, cioè interpretarla in senso polemico. Difatti, anche se ogni poeta serio ha messo nei suoi personaggi molto più significato ch'egli non creda, sarebbe abbastanza difficile sostenere che il Gran Curvo, il Fonditore di bottoni, il Pallido e tutti gli altri aspetti simbolici non siano per Ibsen altro che sue allegre volate.

Ma era un'opera troppo nuova che, neanche con l'aiuto di Shakespeare, si poteva incasellare in qualche definizione. E, naturalmente, affermarono che ciò non era poesia.

Ibsen scrive il 9 dicembre '67 da Roma una bella lettera a Björnson, che cito per intero perchè molto significativa:

« Non credermi un cieco pazzo vano! Credi, nelle mie ore silenziose rumino ben bene dentro me stesso, scandaglio e anatomizzo proprio nei punti che più dolgono.

Il mio libro è poesia; e se non è, diverrà poesia.

Nel nostro paese, in Norvegia, il concetto « poesia » si adatterà al mio libro. Nulla è fisso nel mondo delle idee; gli scandinavi del nostro secolo non sono gli antichi greci. Egli (Petersen) dice che lo Straniero sia il concetto « paura ». Una simile spiegazione non mi verrebbe in mente neanche se fossi sul patibolo e potessi con essa salvarmi la vita. Non ci ho mai pensato; ho gettato giù la scena a capriccio. E non è forse Peer Gynt una personalità — chiusa in sè, individuale? So che egli lo è. E non lo è forse la mamma?

Si può imparare diverse cose da Clemens Petersen; e io ne ho imparate parecchie; ma una egli potrebbe imparare — e anche se non gliela posso insegnare io, ho tuttavia il vantaggio di possederla: quella che nella tua lettera chiami « fedeltà ». Sì, proprio questa è la parola. Non fedeltà a un amico, a uno scopo e simili, ma a qualche cosa di infinitamente più alto. — Pure io sono contento dell'ingiustizia che mi fanno. V'è in ciò una volontà e un aiuto d'Iddio. Volete guerra? e sia! Se non sono poeta, non ho nulla da perdere. Tenterò di fare il fotografo. Ad uno ad uno me li prenderò

quei miei contemporanei di lassù, come ho fatto coi « linguaioli ». Non risparmierò il figlio nel grembo materno, nè il pensiero o lo stato d'animo celato sotto la parola, in nessuna anima umana che meriti di non essere trascurata.

Caro Björnson, tu sei un'anima calda e meravigliosa, e mi hai regalato tante belle e grandi cose, che io non potrò mai ricambiare. Ma nella tua natura c'è qualche cosa, che facilmente può fare proprio della tua buona sorte la tua maledizione. E io ho il diritto di dirti ciò, perchè so che la mia vita è stata seria sotto la crosta di stupidaggini e porcherie. Sai che mi staccai per tutta la vita dai miei genitori, da tutta la mia famiglia, perchè non volli continuare in quel rapporto di semi comprensione.

Tutto ciò che bene o male ho scritto in questa mia è certo assai confuso. Ma *summa summarum*: non voglio essere nè antiquario nè geografo. Non voglio coltivare più oltre la mia disposizione per la filosofia di Monrad — per farla breve, non voglio seguire i buoni consigli. Ma una cosa voglio, anche se forze esterne e interne mi spingessero ad incendiare il tetto sul mio capo: voglio sempre com'è vero Iddio, voglio essere e rimanere il tuo fedele e sinceramente devoto

HENRIK IBSEN ».

La loro amicizia comincia a esser tesa.

Björnson ha aiutato in ogni modo Ibsen: gli è stato vero amico, gli ha ottenuto stipendi, procurato soldi, trovato l'editore, lo ha innamorato con la sua calda anima. Per Ibsen Björnson fu Haakon, l'animo felice e trionfante nel suo fiducioso amore, l'amato da Dio. Egli sentì, forse per la prima volta profondamente in vita sua, la sorte insufficente e dolorosa della sua natura dura, intollerante, dubitante, fredda: sentì il significato dell'« amore ». « Il fatto che certo fu la *cosa più grande* per me e per la direzione della mia vita: averti incontrato e averti veramente trovato — non te lo so contraccambiare che con una devozione, su cui, nè i miei amici nè i tuoi nemici

possono avere alcuna influenza » (12 sett. '65). Perchè Björnson è stato un grande cuore, veramente « un'anima regale », come dirà un giorno Ibsen. Egli non era un romantico a freddo. Ha creduto veramente alle cause propugnate e vi si è dato tutto. Ha amato veramente il suo popolo contadino e democratico, i popoli oppressi, le nazionalità minori, e, certo d'esser mandato da Dio, ha parlato con libri, discorsi, articoli su tutti i giornali del mondo. Aveva fede nella sua missione. Ha smosso, eccitato, gridato, benedetto, anatemizzato con il desiderio, se non con l'anima d'un profeta biblico. Anche se il suo ideale era vaporoso, il suo calore e la sua attività hanno saputo raccoglierci intorno gran parte delle forze vive del suo paese. Aveva bisogno di sentirsi vivo nell'entusiasmo altrui; ragazzo coi capelli grigi, che non può stare senza chiasso di applausi e di fischi. Di fronte a lui Ibsen, — e bisogna metterli insieme, anche se ciò è stato fatto già da tutti, perchè la loro è un'« amicizia storica », sono le due tendenze che paiono essenziali nello spirito norvegese; larga e cordiale, epica fantasia (bugia per Ibsen), cuor lieto grundvigiano; e luteranismo intransigente, uomo volto al suo interno, grübelei, kantianesimo mistico (freddezza per Björnson) sono questi due rinnovati prosecutori di Wergeland e Welhaven, le due opposte-unite guide del loro paese. Bisogna metterli assieme, vedere come le loro opere nascano, per lungo periodo, simili e contrapposte, e come Ibsen parta dall'ultimo dramma di Björnson, lo critichi, lo trasformi nel suo dramma successivo. — E di fronte a Björnson, Ibsen è, a prima vista, seccante, quasi antipatico, nella sua freddezza investigante, calcolatrice, economica.

Ma Björnson era un gran facilone. Nel suo darsi agli

altri c'era molta vanità. Egli, e non l'ideale, era troppo spesso il centro assoluto (1). Voleva avere la sua corte. Tutto e tutti gli eran simpatici, senza scelta o distinzione, finchè, fatti e persone, si lasciassero prendere dal suo fascino. Doveva essere ascoltato. Doveva parlare, improvvisare. Il suo pensiero era superficiale, ed egli poteva propugnare nello stesso tempo due cause, due popoli avversi. Per lui non c'era che l'opposizione del liberalismo contro il conservatorismo, ma non conosceva altre contraddizioni, perchè non approfondiva niente, perchè la sua testa era il desiderio del suo cuore. Era un sentimentale con enormi pretese politiche. Seguendo una tradizione norvegese antica, rinata con Wergeland nei tempi nuovi dello scaldismo, il poeta nel concetto di Björnson doveva reggere le sorti del proprio paese. Ed egli voleva mettere in pratica questa teoria. Ora, un poeta della stoffa di Dante, d'Ibsen — sta bene, fino a un certo punto; ma un Björnson, poi !... A Ibsen, che sapeva come Björnson reggesse rovinosamente le semplici sorti del « Teatro di Cristiania », la cosa appariva pericolosa, come il governo di Lamartine in Francia. E vedendo l'amico tuffato fino agli orecchi nella politica, il poeta sciuparsi nella piccineria delle sette, l'uomo rovinarsi fra le adulazioni e la malignità dei pseudo amici, Ibsen lo rimproverava e cercava di rimetterlo sulla strada seria. Ma sì! Partendo dall'idea scandinava, Björnson fu trascinato dalla corrente in cui si trovava a suo agio: la sinistra, la democrazia, le idee del quarantotto, il contadino. E il contadino nor-

(1) Sapeva far benissimo i suoi affari: dicono p. e. ch'egli fosse ottimo speculatore di fondi.

vegese era liberale, protezionista, antisvedese, e l'idee dell'epoca portavano piuttosto alla repubblica che alla monarchia, e Björnson fu repubblicano antisvedese. Così a poco a poco spariva il sogno scandinavo, e s'accentuava più fortemente il separatismo.

Cose tutte opposte al temperamento d'Ibsen. Egli era idealista sul serio; voleva che l'idea avesse radice e campo nella realtà, e che l'uomo non s'abbandonasse al sentimento. Per lui l'unione scandinava era necessità di coltura e di spirito. La Norvegia non poteva bastare a sè stessa; e nessuno dei tre stati scandinavi contava, disunito, di fronte a una nazione europea. Il soccorso negato alla Danimarca nel '64 era un mancato dovere ; una colpa e un danno non tanto verso la Danimarca, ma verso la Norvegia stessa. Perchè nasca un valore, ci vuol sacrificio e sangue. « La cosa migliore che potrebbe capitare al nostro paese sarebbe una grande sventura nazionale. Se non la può sopportare, non ha diritto di vivere ». Commosso d'ammirazione, egli aveva conosciuto le madri italiane del settentrione che consegnavano i loro figli a Garibaldi perchè realizzasse l'idea, più ancora che unificasse una patria. Egli esigeva l'uomo nel suo valore eterno; il momento gl'importava poco. Björnson gustava la piena popolarità del momento; Ibsen era un discusso e vituperato. Perchè egli, per questo suo stesso punto di vista universale, scrutava ferocemente l'aspetto effimero, e non si lasciava impressionare dal grido comune. Veder bene è veder davanti alla storia, è uno sforzo morale. Un atto morale. E non era affatto vero che i contadini norvegesi fossero liberali, anche se così amassero celebrarli e essi celebrarsi: erano contadini; gretti e interessati e intolleranti nè più nè meno che « i contadini ultramontani del Tirolo ». Per reazione

al cotidiano pascersi di coteste illusioni, egli propendeva piuttosto al buon senso, di tradizione, dei conservatori. Non era un democratico, non era un repubblicano perchè sempre più schifava la massa, la « compatta maggioranza », il Demos ebete e imbecille — almeno nel senso etimologico. Il suo spirito, aristocraticissimo, credeva soltanto nell'individuo, nell'individuo eletto: « la minoranza ha sempre ragione » perchè essa è sempre vent'anni più avanti dei più. E se dalla prima giovinezza alla vecchiaia ebbe grande simpatia per gli operai, era perchè li considerava come le nuove forze sane e aristocratiche della società.

Essenza e non apparenza, essere piuttosto che avere: vivere in esilio, ma non accettare e lodare una patria di caducità; amarla duramente, come la propria figlia, meglio che la propria madre. Björnson, per esempio, aveva un orrore repubblicano per le decorazioni, Ibsen invece considerava la cosa più a fondo: Siamo noi asceti sul serio? Pronti a rinunziare, oggi e in futuro, a tutti i banchetti, i brindisi, le onoranze, che in qualche modo esprimano l'ammirazione della gente per noi? (E ciò scriveva, con la solita malizia, a Björnson!) No? E allora perchè fare il bel gesto? — S'aggiunga ch'egli ci avrebbe tenuto assai a queste onoranze, da provinciale impacciato e rozzo che studia a diventar gentiluomo. Amava il vestito nero e il nastrino colorato: e i biografi orali bisbigliano, anzi, che giunto in fama, tenesse nel soffitto interno del cilindro uno specchietto per correggere il nodo della cravatta.

Ma insomma, anche se ciò ha la sua importanza, egli era l'opposto di Björnson. Uno si concentrava; l'altro si effondeva. Ibsen si vigilava, dubitava, non si risparmiava; l'altro s'abbandonava alla piena del suo sentimento. Ibsen, contraddittorio, occhio drammatico. Björnson pacifi-

catore e idillico. Questi possedeva per il suo discorso la voce tonante di bronzo, la voce argentina, la voce paradisiaca d'oro, come se avesse assolta una scuola di predicatoria chiesastica ; quello non sapeva parlare. Come i suoi occhi, come il suo stile, la voce era penetrante e faticosa, sezionante, scrutatrice. Ma era un egoista, un solitario, un inacerbito ; e in contatto di Björnson doveva provare il senso di una montagna rotta e arsosa, quando davanti le si apre la fresca valle solatia. Egli amava il gran cuore di Björnson.

E cercava di tener in piedi la loro amicizia, di salvare e salvarsi l'amico, togliendolo dagli pseudo amici, alla cui colpa attribuisce a volte tutti i difetti di Björnson. Ma, naturalmente, non riesce. E l'amicizia si rompe. Ora andate a pescar le cause occasionali quante ne volete! È che i due sono agli antipodi.

Ibsen ne patisce perchè l'ama veramente. Lo perde proprio nell'epoca in cui più aveva bisogno di lui. Ha presto quarant'anni, e lo trattano ancora come un novellino. Non lo riconoscono ? Ebbene : non lo vogliono poeta ? lo relegano fra i giornalisti, lo mettono sullo stesso piano di quella stampa, « che un uomo pulito non può toccare senza prima mettersi i guanti » ? Peggio per loro! Se si riconoscono in Peer Gynt « se la sbrighino dunque con sè stessi ». Ma guard'a voi! « Soltanto fino a un certo segno conosco riguardi ; e che io mi dia un po' di cura di unire alla sfrenatezza di questa mia latente tendenza una fredda scelta di mezzi (come so e posso), allora i miei nemici sentiranno che gusto ha il fuoco ; se non son capace di costruire, sarò uomo da distruggere tutto intorno a me ». Ci pensavate ? È la bestia vichingia che cova in Ibsen, pronta ad azzannare. Corsari e pescatori di molti secoli, che lo

fanno star chiuso e accigliato per paura di esser colto allo scoperto; e se nel momento di sosta v'approfittate, egli vi ficca gli unghioni come un falcone male inguantato. Ora comprendete Catilina e Falk. Comprendete cosa significhi il fatto, che durante la composizione di *Brand* egli teneva sul tavolino uno scorpione prigioniero, e tra verso e verso, gli dava un pezzo di frutto, perchè vi sfogasse il suo veleno. E, ora, meglio vedete com'è nata la sua rattenuta personalità, e di che vulcano ostruito tremi il suo stile.

Vogliono ballare? E va bene: c'è frusta per tutti loro. Scriveremo dunque la satira.

Ma si fa più presto a dire che a fare. Prenderseli in mano a uno a uno tutti questi molluscoidi e lavorarseli, è un affare abbastanza grave. Si tratta nientemeno che mettersi per la prima volta in pieno contatto con la vita giornaliera dell'oggi. In Francia Augier e Dumas l'han già fatto, il primo in quel modo che tutti sanno, il secondo forse con più serietà (meccanica) che in generale non si creda; ma la Francia non è la Norvegia. Per la prima volta, nell'arte norvegese, bisognava rappresentare l'attuale mondo politico. Svelare il vuoto su cui si puntellava la sua fraseolenta caducità. Ora: non è poi tanto difficile la satira alta e libera, schioccante dalla *turris eburnea* dell'ideale con la frusta dell'invettiva. Con il passo alato della verità astratta si può camminare sulle vette senza che dia vertigine l'abisso o schifo il fango della valle. Ma mettersi dentro in questo fango, cacciar l'eterno nel cotidiano è più grave e più pericoloso. La strada che Ibsen aveva già fatta, personalmente e teoricamente, ond'era rimasto nella famiglia e nei doveri e li aveva affermati necessari, doveva esser ora faticosamente compiuta dalla

sua arte. Brand era rimasto puro, anzi s'era fatto puro, in mezzo alla miseria dei suoi; ma l'arte di Ibsen correva rischio d'esserne presa. Perchè Ibsen, dice il Morburger nel suo *Knut Hamsun,* era « un provinciale nel sentimento, non nello spirito ». « Egli ha in sè qualchecosa di rivoluzionario piccolo borghese, e perciò costringe sempre il problema mondiale, il quesito della vita di grande stile in un'angusta cittadina, in un ambiente esiguo e basso, dove esso opera per contrasto, non come azione di grande impronta ». È, l'abbiamo già notato, un provinciale, che però non soltanto ha vergogna ma orrore del suo provincialismo, ne sente la ristrettezza, e che perciò afferma prima di tutto e a ogni ora l'idea nella sua grandezza astratta, perchè il suo spirito uniformandosi a essa riesca sempre a prevalere contro il sentimento. Indi, almeno in parte, il poema epico prima della commedia politica e il dramma famigliare; indi l'aspra elaborazione teorica antecedente sempre all'opera artistica; e tutto il carattere proprio dello sforzo morale e dello sviluppo e dell'arte stessa ibseniana, che è: far penetrare l'idea nelle più meschine e anguste e corrotte espressioni di vita. Quest'è la sua vita: ma in principio non riesce.

La lega della gioventù (ottobre '68 - marzo '69) è la prima prova. L'idea s'impiglia nel fango sterposo ch'essa dovrebbe animare; gli uomini non hanno vita; ciò che dovrebbe essere terribile satira diventa un gesto farsesco e quasi bonario. Ma non bonario per amore che sia sopraggiunto al poeta (benchè anche questo ci contribuisca) e benevolenza indulgente per i poveri esseri umani illusi; ma per impotenza di meglio. Di fatti rimane la satira, ma è goffa e troppo spesso volgare. Se si pensa che la *Lega* viene dopo il *Brand* e il *Gynt,* ed è composta in

un intervallo fra la lunga preparazione a *Cesare e Galileo*, si resta meravigliati e strani. Non si capisce come Ibsen possa scrivere ancora di queste cose, passata la quarantina! Sosta di stanchezza? Anche questo. Ma sopratutto impressionante documento di come Ibsen abbia dovuto conquistarsi ogni elemento della sua personalità e della sua arte.

La *Lega* è piccola, gretta, borghese, senz'aria. L'atmosfera lirica, che dovrebbe essere focoso giudizio, è una soddisfazione quasi meschina di poter rappresentare meschini questi meschini intriganti. È l'unico lavoro d'Ibsen di cui i particolari dell'intreccio e delle persone spariscono subito dalla mente, per quanto lo si rilegga. Non è neanche confusione per il mescolamento intricoso di tipo marca francese; è che non ci sono caratteri sufficienti. Si sente che corrispondono a un'esperienza da lettore di cronaca giornalistica, e non hanno radici. Non s'affondano. Parecchi squarci, magari tutta la commedia è divertente: ma di quel divertimento che ci si concede talvolta dopo molto lavoro, prima d'addormentarsi, scorrendo in fretta una « lettura amena »; divertente, come la commedia richiesta da chi va a teatro per dimenticare gli affari della giornata. Sono tutti, cotesti, caratteruzzi minimi, e fanno i loro giochi: intanto Omero dorme; e vegliano Augier, e, rinato grossolanamente, Holberg. Anche, se occorre, Freytag e i suoi *Giornalisti*, molto utili per impararci vocaboli tedeschi. Il protagonista è un Rabagas (il lavoro del Sardou è posteriore di tre anni, ma lo spirito è in fondo l'identico), e senza energia, senza neanche quel minimo di grandezza che fa di Rabagas il capo d'opera delle non opere di Sardou. Se mai egli, con quella sua ambizione così grandiosa e balorda, ci è

quasi simpatico, di fronte alla meschineria dell'ambiente, alla stupidità generale senza passioni che rende possibili i suoi intrighi. Ma insomma non essendoci contrasto in questo mondo tondo di pettegolume e politicheria, tutto dovrebbe esser distrutto, e con grande facilità: invece tutto è placato; cioè non essendoci niente da placare, si stipulano tre matrimoni, se ne rinnova su più salde basi un quarto, e si rimanda il povero protagonista con un paio e più di corbelli in groppa. Perfino alcune figure laterali, le uniche che allaccino il lavoro al futuro, sanno di stantio o di facile esagerazione. Come in tutte le farse di mezzo secolo fa, che ancora vivono per merito dei nostri intelligentissimi brillanti e pubblici, il metodo preferito per produrre la risata è la ripetizione della frase tipica. Se non che Alaksen con tutto il suo « ambiente locale » è l'unica passabile persona della commedia.

E la pigliarono, Dio li benedica! come un'acerba satira! Organizzarono per essa una colonna volante di fischiatori liberali: e i conservatori difendendola, anche se a malincuore, perchè più d'un colpo era per loro, fu per qualche settimana un *casus belli* politico. Björnson, bontà sua! si riconobbe nel protagonista, e chiamò la commedia un « assassinio proditorio », perchè assaltava da pirata le grandi aspirazioni democratiche.

Ibsen in quel tempo era lontano. Partito da Roma nel maggio '68, incerto del domicilio da scegliere, passa per Firenze e va a far le vacanze a Berchtesgaden, nel salisburghese. Poi — dopo un breve periodo a Monaco — si stabilisce a Dresda, dove starà, con due lunghe interruzioni fino al '75. Negli ultimi del '68, avendo sempre più simpatia per gli svedesi (che Björnson naturalmente sempre più odiava), fa un viaggio a Stoccolma, dov'è

onorato da re Carlo XV (gli conferisce, finalmente, l'ordine dei Vasa) che Ibsen ammirava molto, come un gran re che i tempi avessero costretto a inazione e silenzio (È il concetto espresso nella poesia del '69 *All'eroe che non nomino*) (1). E fu re Carlo che propose Ibsen, assieme a un egittologo norvegese, a rappresentante della Norvegia, quando il Kedivè d'Egitto volle render solenne l'inaugurazione del canale di Suez con l'intervento di molti grandi ospiti internazionali. Ci teneva il Kedivè a far sapere a tutto il mondo ch'egli era un principe autonomo della Turchia, e che era sua terra, e concessa di libera volontà, quella attraverso cui stavan per passare le navi dei due continenti, rivoluzionando il commercio mondiale. E trattò da principe orientale i suoi ospiti. Così Ibsen vide finalmente alcuni paesi della scorribanda gyntiana; si spinse su nell'Alto Nilo fino alla Nubia, e, per lo stretto, nel Mar Rosso.

A Porto Said bandiere di tutte le nazioni; salve sonanti di gloria. E la posta porta a Ibsen l'eco dei fischi accoglienti la sua *Lega*. « Stelle del cielo, grazie! Il mio paese rimane sempre lo stesso ». Ma lì accosto c'era la terra dove i nobili Faraoni erano stati giocati da Mosè.

Tornò a Dresda per Parigi, e riprese la sua vita familiare. Di cui noi sappiamo poco, nè c'interessa. Dev'essere stato educatore severo del figlio Sigurd, magari un po' pedante, da babbo autodidatta, che vuole il figlio compia, anche per lui, regolarmente il corso degli studi. Del marito poi sappiamo che stimava molto ed era molto grato a sua moglie, e che leticava spesso con lei. In una

(1) Carlo XV, e Ibsen!

lettera dice che Susanna aveva un'intelligenza illogica e a salti, ma penetrante, e che era un carattere energico, « quasi senza scrupoli », contro ogni ostacolo piccino, proprio fatta *apposta* per lui. — Gli amici di casa, e i biografi tedeschi che le devono notizie e cose inedite del poeta, hanno soltanto lodi per lei. Ma oltre al buono, si sente che dev'esser stata un po' autoritaria e astiosa.

Opposta a lei la sorella Maria, che in quel tempo (fino al '72) viveva in casa loro. Bionda, buona, dolce; un'anima pura, in cui Ibsen trovò la sua donna cristiana. Anche di lei si sa poco, o non se ne vuol ancora sapere. Aspetteremo. Fatto sta che Ibsen aveva più che simpatia per lei, e in una poesia — *Ninfee* — le parla come si parla a un'innamorata che non si debba amare. Pericoloso è sognare sul fiume; pericoloso è sognare sul tuo seno (1). E Maria non lo lasciò sognare, e partì. Morì due anni dopo.

Mentre Ibsen viveva agiato, pacifico e casalingo, era scoppiata la guerra franco-tedesca, e l'Italia era entrata a Roma. La guerra lo disturba nelle sue abitudini: si rifugia per tre mesi a Copenaghen; poi sicuro che i francesi non invaderanno la Germania, torna a Dresda. È caratteristico un suo brano di lettera al Brandes (20 dicembre 1870):

« Dunque ora han rubato Roma a noi uomini e l'hanno consegnata in mano ai politici. Dove anderemo noi adesso?

(1) Nella prima versione del '63 la poesia era indirizzata a lei: « Guarda, Maria, ciò che ti porto »; poi la « Maria » diventò « cara ». Questo doppio amore d'Ibsen fu smentito; ma ormai non se ne può dubitare, e ha significato assai più ampio che di pettegolezzo biografico. In tutta l'opera d'Ibsen c'è Hjördis e Dagny, sorelle o sorellastre; certo anche prima di Susanna e Maria, ma assai più profonde e reali dopo.

Roma era l'unica città quieta d'Europa, l'unica dove si godesse vera libertà, la libertà della tirannia liberalitaria dei politicastri. Credo che non la potrò più rivedere nella nuova condizione. Tutto il suo carattere squisito, la mancanza d'ostacoli, la sporcizia spariranno, ora; per ogni statista che ci nascerà, sparirà un artista. E poi, il magnifico impeto di libertà — vale! Sì, almeno per conto mio, devo dire — l'unica cosa che io amo della libertà è la lotta per conquistarla; del suo possesso non so che farmene ».

Difatti egli guarda con molta calma gli avvenimenti che stanno svolgendosi, e Brandes — si capisce dalle risposte — lo rimprovera d'egoismo. Sarà magari anche egoismo; ma sopratutto è incomprensione politica. Egli non s'interessa dello stato. Esiste la libertà, non esistono le libertà. Le cosidette libertà politiche fanno male invece che bene. Il libero pensiero prospera ancora meglio nell'assolutismo. Disse una volta: « La Russia è un paese magnifico. » — ? — Sì, perchè c'è violenta oppressione: e dove c'è oppressione, c'è amor di libertà. « Cosicchè non mette conto di dare una goccia di sangue per mutar la forma allo stato; se mai, tutto il sangue per distruggerlo dalle fondamenta. Ma non la solita inutile rivoluzione! Occorre, se mai, un nuovo diluvio, amico mio, orator rivoluzionario: tu incaricati dell'acqua, e io penserò a metter la piccola torpedine sotto l'arca di Noè (Poesia del '69). Perchè se lo stato è veramente qualchecosa, allora esso è « una maledizione per l'individuo ». Guardiamo: con che è stata pagata la forza statale della Prussia? « Con l'assorbimento dell'individuo nel concetto politico e geografico. Il cameriere è l'ottimo soldato ».

Perciò egli odiava di tutto cuore il prussianismo. Godeva che a Monaco e a Dresda mal si soffrisse la supremazia di Berlino. La vittoria del '70 era veramente

« prussiana » per eccellenza. La fredda matematica di Bismarck e Moltke lo spaventava e lo moveva a schifo. Quelli non eran fatti d'uomini, che i poeti potessero celebrare e la storia godere: nella *Lettera per pallone* (dic. '70) dove istituisce un sarcastico paragone fra la glaciale immobilità delle piramidi egizie e le opere dei tedeschi moderni, e in molte lettere dell'epoca, si sfoga contro questa guerra cifresca che « distrugge ogni poesia eroica », contro questa vittoria che all'ultimo si rivolta contro sè stessa. Lo stato per lo stato, di fronte alla Francia che ha dato alla civiltà sentimento e idee.

Questo nel primo momento. Il '70 fu il principio d'una nuova epoca europea, com'erano stati il '15 e il '48 ed è ora il nostro santo anno: 1914. Crollava un mondo che aveva entusiasmato due generazioni d'uomini — il mondo dei diritti — sotto i colpi d'uno nuovo, di cui il primo aspetto agli occhi impreparati dei contemporanei era odioso e brutto: la forza del cannone. Ibsen anch'egli guardava incerto e turbato, come ancora! tanti di noi. Ma capisce subito l'importanza del momento, ed egli che poco fa si lagnava di esser sturbato nelle sue abitudini ora non può più concentrarsi al lavoro, tanto lo prendono i nuovi avvenimenti. Egli sapeva già da molti anni che i diritti non erano sinonimo di diritto, che l'Europa era ubbriaca d'illusione sentimentale, e ora intravvedeva che la forza che le aveva menato il colpo decisivo non poteva esser solo l'acciaio dei Krupp. Ma pure la Prussia non gli andava giù:

« La vecchia Francia illusoria è distrutta; quando anche la nuova effettuale Prussia sarà distrutta, allora di sbalzo siamo in un'epoca diveniente. Hei! come crolleranno intorno a noi le idee! E sarà tempo! Tutto il nostro cibo non sono

che le briciole cadute dalla tavola della rivoluzione dell'89: e ormai le abbiamo masticate e ruminate a sazietà. I concetti richiedono un nuovo contenuto, una nuova interpretazione: libertà, eguaglianza, fratellanza non sono più le stesse cose ch'erano al tempo della beata ghigliottina » (lett. 20 dic. 1870).

E circa di quel tempo, pure a Brandes (che non capiva bene questa foga rivoluzionaria):

« Tutta l'umanità è su falsa strada: quest'è la storia. O non è forse vero che niente è stabile nella situazione odierna? L'affare con gli ideali irraggiungibili e altri simili. Tutta la serie delle generazioni umane mi pare come un ragazzo che abbia abbandonato il suo lavoro e si sia dato al teatro. Abbiamo fatto fiasco — nella parte d'amoroso e nella parte di protagonista-eroe. L'unica parte dove s'è dimostrato un po' di talento è quella d'ingenua comica; ma anche ciò non può durare a lungo, con lo sviluppo sempre maggiore dell'autocoscienza ».

Quale sarà questa nuova epoca; la buona strada? Egli non la sa precisare. Fra le due acque è dibattuto e inquieto. Il '70-'71, per chi lo ha vissuto seriamente è stato gravissimo di aspetti e di significato. Ha scombussolato tutti gli spiriti: a Ibsen dev'esser parso di assistere a un momento finale, a una maturità di tempi, e tra le varie tendenze del suo pensiero, corroborate dalle discussioni dell'epoca, si riafferma fortemente il suo sogno apostolico di distruzione e rinnovamento. Tutte le sue lettere dell'epoca ne sono riboccanti, sotto la corteccia della parola quasi sempre arida. In tutti questi anni non riesce a concluder niente, nè in testa nè sulla carta. Raccoglie, ritocca, rifà le sue poesie (escono in volume nel '71); e si trascina dietro dal '64, il *Giuliano l'Apostata* che a poco a poco, pesantemente, sta diventando *Cesare e Galileo*.

Giuliano l'ha interessato come un grande ribelle della storia; un pagano in mezzo al cristianesimo. Abbiamo visto com'è energicamente cristiana la prima affermazione d'Ibsen. La verità non gli poteva apparire che in quella forma. E tanto più essa doveva esser violenta, quanto nel suo spirito covava il gyntianismo, voleva aver aria e luce il desiderio di colori e gioia del piccolo Henrik, che aveva provato il gusto dell'agiatezza per dover accontentarsi subito dopo di pane e minestra, del garzone di farmacia a Grimstad, del giovine stretto dalla miseria: dell'uomo venuto su, tra prediche e imprecazioni. Il Giuliano storico ha anche questo carattere che Catilina non aveva, o di cui Ibsen s'interessava allora soltanto di sfuggita. Considerandolo, poi, meglio, s'era accorto della personalità strana del suo eroe. S'era immerso nella storia, con quella sete di minuzia e con quell'occhio perspicuo che avrebbe fatto d'Ibsen il re dei cronachisti. Si trovava di fronte a sempre maggiori difficoltà e contraddizioni, ed egli stesso nella sua anima le sentiva, in altra forma, presenti e vive, nè riusciva per ora a comporle. Giuliano, educato cristianissimamente, imperatore d'uno stato cristiano, com'è che diventa Apostata pagano? Il suo paganesimo è veramente quello della Grecia classica? Cosa significa l'istituzione del culto di Mitra? Egli è un sapiente e uno spirito tollerante: come dunque gli scrittori della Chiesa ce lo danno per persecutore (Ibsen vede bene, con gli storici moderni, che molto esagerano: ma gli par troppo comodo immaginare che inventino). E che uomo è costui che alzandosi dai papiri si svela all'improvviso un grande conduttore d'eserciti? Morendo ha esclamato il suo « Hai vinto, Galileo! »: non c'è tutta una tragedia in questo grido? Con che orgoglio, che speranza, s'è messo

contro di lui, gli ha opposte tutte le sue forze? Perchè il suo tentativo è stato vano?

Domande che ogni storico di Giuliano si pone. E, anche storicamente, Ibsen se l'è poste e le ha risolte, prevenendo quasi sempre, come per Catilina, le conclusioni della critica moderna. Ma via via ch'egli viene in chiaro con sè stesso, il significato storico di Giuliano s'allarga e vi penetra la discussione dei problemi dell'età nostra, del Kulturkampf, della filosofia tedesca. Sono questi gli anni, che Ibsen, cattivissimo lettore — di libri, non di giornali — anche per paura di perder d'originalità, legge e studia il pensiero dell'epoca. Certo il suo antistatismo morale ha trovato luce nel Sansimonismo e appoggio nella filosofia tedesca. Nel '70 la Germania celebrava il centenario della nascita di Hegel. In quegli anni uscivano le prime edizioni della *Filosofia dell'inconscio* di Hartmann. Hartmann — Schopenhauer.

Pur partendo da Kant, Brand non s'era mai posto il problema del libero arbitrio. Brand è inquieto della potenza estranea dell'ereditarietà; ma di questo dubbio si serve più per affermare la corresponsabilità della vita che per sciogliere deterministicamente la serie dei fatti umani; l'uomo, in tutti i casi, deve volere ciò che la sua legge gl'impone. Deve essere sè stesso, obbedire alla propria vocazione. S'egli ne dubita, c'è la donna che gli testifica, quasi per ispirazione divina, ch'egli è il chiamato. Ma: l'uomo vuole egli, o deve volere? — (sentite Schopenhauer, assimilato un po' per il tramite semplicistico degli articoli di rivista). — È un'illusione la nostra volontà. La volontà, la necessità vuole, e noi siamo i suoi istrumenti. La storia umana è l'affermarsi della Necessità. L'eroe deve perire — diceva Hebbel — quest'è la

maledizione. Egli deve elevarsi sugli altri, oltre il confine umano, e con ciò deve esser riassorbito nel cosmo, infranto dalla stessa opera, con cui ha servito l'Idea. — Giuda poteva non volere di essere lo strumento nefando d'un nuovo regno? — si domanda Ibsen in una poesia del '70 circa. Risponde la sorte tragica di Giuliano, che ha dovuto accettare un compito non suo, e esserne distrutto.

Ma Ibsen — forse con Hartmann, e con qualunque scrittore filosofico di quel tempo, in cui queste tendenze erano, si può dire, nell'aria, — vedeva una conciliazione dell'autonomia e della necessità. L'uomo da essa non può liberarsi, ma può riconoscerla, può quasi superarla, cooperando coscientemente al suo andare indeprecabile. L'individuo, per Ibsen, è una specie di dato supremo che nasce con in potenza tutta la propria vita. Si tratta dunque di svilupparsi indipendentemente, difendendosi magari con robusto egoismo, con « egoismo puro sangue »; esser fedeli in verità e libertà a sè stessi, negando tutto ciò che non è nostro, che è ambizione e vanità, bugia. Quest'è agire moralmente. Grandi, immensamente grandi, quelli che vogliono essere più di quel che sono: ma di tragica, orgogliosa grandezza. Bisogna trovare la propria personalità e ubbidire. Essere « liberi nella necessità ». Questa sarà la futura legge. Il primo regno è stato della conoscenza. Adamo s'è ribellato a Dio. Ha fatto del suo intelletto la sua legge. È la civiltà sapiente, ellenica; la civiltà cesarea, la città terrestre: della bellezza e del gaudio. Apollo e Dionisio. È venuto Cristo: e la terra, ogni gioia, ogni sapienza, ogni potere sono stati annullati. Non basta dare a Cesare quel ch'è di Cesare; ma bisogna dare tutto a Cesare o tutto a Dio. Non c'è posto

per due. O la vita o il cielo. E finalmente nascerà uno che incarnerà i due mondi, che sarà uomo-Dio, Cesare-Galileo; il Pan — che vuole ciecamente e bellamente, — e il logos — che è coscienza e verità. E costui più che Dio e più che uomo, farà santa tutta la vita. Ecco affermato con decisione ciò che già Brand aveva sentito necessario, aveva, per un momento, insegnato senza saper mettere in effetto nè per sè nè per gli altri. È la vita che si ribella a Brand.

Cesare e Galileo è una di quelle « enormi » visioni che non smuovono un grano della realtà, altro che a patto di dimenticarsi, di tornar umilmente nel cervello e servir di combustibile d'irradiazione. Questa è assolutamente nulla, o quasi; ma anche quella che regge un *Faust* e un *Prometeo* sarebbe una noia, se non sapesse dirci altro che il sunto datone in tutti i manuali di letteratura. Ma *Cesare e Galileo* è lo scheletro trascurabile d'una tragedia dell'umanità. L'opera tedeschissima d'Ibsen: come giustamente i critici tedeschi si vantano, e ne fanno lunga celebrazione. E, Ibsen, per la solita illusoria soddisfazione e teoria (e pratica: i lunghi anni di lavori) del poeta, appena composta, la credeva il suo capolavoro. Esso « tratta di cielo e di terra », è il poema drammatico dell'umanità.

È inumana la rinunzia di tutto l'uomo in nome della legge. La legge non sa, nega, proibisce il sentimento della vita, la bellezza, la giocondità, l'equilibrio, la salute, la felicità, l'ellenismo. Non c'è sole nel mondo del Jehova cristiano. Non c'è godimento dell'aspetto, del cosmo. Bisogna dunque, poichè il cristianesimo non si salta, che la vita tutta diventi santa; che le due opposizioni si compiano nel terzo regno. Ma come per i due primi, antitetici, occorsero due vittime (Caino e Giuda); così per il nuovo

ci vuole Giuliano. Egli che crede d'esserne l'Iniziatore! Ma è un povero letterato, Giuliano, con le mani sempre sporche d'inchiostro, che brama l'azione, la felicità, l'apostolato. È un povero poeta, Ibsen.

Qui sotto c'è tutto Ibsen, in embrione; e tutta l'epoca. Pensiamo a Nietzsche! ma con ben altra intensità di pensiero e di dolore. In Ibsen l'idea è arida. Ho dovuto schematizzare; ma perchè in realtà la sua idea, il suo dramma è schematico. È, con tutto il suo apparato e la mole, secco e elementare.

Cielo e terra, in Dante: ma qui sopratutto, nuvole e fanghiglia. Ci potete trovare, se vi aggrada, tutti gli elementi intellettuali del dramma ibseniano. Ma essi qui non danno niente. Giuliano con i suoi parecchi problemi dovrebbe essere ricchissimo di vita; invece, meno in quattro o cinque scene, che lo svelano tutto, è dilungato e noioso. E in generale la parola che ci vien più frequente sulle labbra leggendo *Cesare e Galileo* è: — Ma se lo sappiamo già!

Perchè c'è l'osso centrale senza arteria, e su esso, non come rami da tronco, ma fronde finte su palo, sono incassati gl'infiniti particolari storici. Un enorme aggregato di scene storiche, a cui fa da organismo la ripetizione del *leitmotiv*. Tolto Giuliano, e qualche figura (Costanzo, Elena, Macrina), il poeta non ha visto uomini, ma ha raccolto scritti, ha attribuito funzioni: l'attributo del cristiano martire, del cristiano sapiente, del sofista cortigiano, del soldato ecc. Mondo cristiano — e mondo pagano: dalla prima scena all'ultima è un perpetuarsi all'infinito di questi due aspetti. E bisogna seguire tra essi a passo a passo tutti gli avvenimenti dalla prima giovinezza alla morte di Giuliano, sbalzare qui e là con lui,

non risparmiandoci il poeta neanche un membro dell'enumerazione.

Se mai, anzi indubbiamente, la prima parte è più serrata. Ibsen, in principio, ha saputo dominare il materiale storico. Ma: « Il mostro Giuliano mi tiene così stretto nei suoi artigli che non ne posso sgusciare »: cioè, non ne è più padrone. È ormai più che stanco. Bisogna vedere nelle cartelle preparatorie con che mezzi il poeta cercava di serbar dominio! Aveva perfino redatto una lista in cui per ogni scena c'era il rimando allo studio storico e alla pagina in cui trovarne i particolari. Ed essi rimangono lì, tutti, come non succede più neanche nelle note d'un libro di storia.

Cesare e Galileo non piacque. È ancora oggi uno dei suoi lavori meno conosciuti. — Ma se si poteva criticare e discutere Ibsen, bisognava ormai accettarlo. Non si poteva più ignorarlo. In questi anni lo cominciano a tradurre e rappresentare all'estero. L'intelligente duca di Meiningen, che ha dato il suo nome a tutto un periodo teatrale della Germania, l'impone con il suo gusto e lusso al pubblico tedesco. Il Gosse l'introduce in Inghilterra. Così Ibsen stava vincendo quella « battaglia all'estero » ch'egli affermava esser l'unica capace di scuoter l'indifferenza e l'ostilità della patria. Succede sempre così: gli esteri hanno un po' il valore di posteri, sopratutto nell'estimazione dei piccoli paesi di poca coltura, con parva tradizione letteraria, dove non c'è una critica e la gente si perita d'ammirare a proprio rischio e pericolo, temendo di ragliare sotto le vesti di leone. Quando l'estero ha parlato, si riman filosofi anche se si apre la bocca. E la patria comincia a conoscer Ibsen, sebbene lo misconoscesse. Si ristampano, ritoccati, la *Donna Inger* (nel '74),

un anno dopo il *Catilina,* le sole opere giovanili che, con il *Banchetto,* Ibsen stimasse meritevoli di vita, benchè condizionata. Pure vivendo sempre più familiarmente nell'atmosfera larga e ampia della coltura europea, egli sentiva più forte lo stato arretrato della propria nazione. La Norvegia (e anche la Danimarca) non avevano ancora accettato la convenzione internazionale che salvaguarda i diritti artistici, cosicchè le opere d'Ibsen, e dei suoi connazionali, potevano esser maltrattate e sfruttate in qualunque modo all'estero. E questo faceva arrabbiare maledettamente lo sviluppatissimo senso economico d'Ibsen, che pretendeva — con gli altri — il parlamento norvegese li risarcisse in qualche modo dei danni sofferti: come se, per non dir che questa, le sue opere non fossero edite a... Copenaghen!

Ma egli amava veramente la Norvegia. E se gli pareva che in Norvegia fosse concentrato ogni male e negli altri paesi ogni bene, ciò era anche perchè soltanto della sua patria egli conosceva il fondo di tutti gli aspetti e dell'altre non godeva che la perfetta apparenza (Ed è bene, che sia sempre così: che i figlioli correggano, gli unici che possano correggere). Instancabilmente pensava all'unione scandinava, e ad ogni occasione ci picchia e ci ripicchia. Per il millenario dell'unità norvegese, egli l'afferma in nome di tutto il passato nazionale, di tutte le colpe, e di tutto il bene nuovo che in Europa era nato per opera di Garibaldi e Bismarck. Noi siamo abituati a considerar come naturale la vita d'esilio di quest'uomo. Ma il suo pensiero è rivolto sempre lassù. È la Norvegia l'unico ambiente che il suo sentimento conosce; e cerca compagnia norvegese, pur sapendo che è un lusso aver amici norvegesi. In patria egli non può vivere liberamente, non po-

trebbe essere come deve, o essendolo non potrebbe guadagnar il necessario. Dovrebbe smettere di scrivere. Quando nel '74 rivede, per la prima volta, Cristiania, e gli studenti conservatori, con molti intrighi, gli fanno l'immancabile nordica fiaccolata, egli sente dietro alle spalle l'occhio freddo, curioso e maligno dei suoi connazionali. È ormai abituato ad altra aria. Deve vivere all'estero. Ma sentite com'è di ghibellin fuggiasco questo grido sarcastico e pur sincero, con cui introduce il canto celebrativo per la festa millenaria:

Mio popolo, che mi empisti fonde coppe di sana, ma amara, medicina, tale da dar forza al poeta già vicino alla tomba, per rislanciarsi in mischia nei raggi rotti del giorno;

Mio popolo, che mi mandasti in esilio, gravato di dolore, che mi consegnasti il bastone dell'esilio, il fardello delle pene, le suole agili dell'ansia, il grave vestito al mio errare, a te mando un saluto in patria da lontano.

Ti mando il saluto e il ringraziamento per tutti i doni, per ogni grave ora di purificazione. Ogni pianta che spuntò nel giardino del mio intelletto ha radici nel terreno d'allora; se qui i germi sbocciano ed alzan le fronde dritte e piene, lo devo al vento nebbioso del nord! Il sole rilascia, ma la nebbia indurisce. Mio paese, grazie! il dono ottimo tu m'hai dato.

Europeo, nostro, ma per l'arco saettante dell'esilio. Ha presto cinquant'anni; e la sua personalità è perfetta. Si concentra sempre più in sè stesso, per dedicarsi tutto al suo lavoro. Le lettere (quelle sue quasi sempre aride lettere, dove bisogna scavare parecchi metri sotto l'espressione trita e l'interesse pratico per scoprirci qualcosa (1)) dimi-

(1) L'epistolario d'Ibsen è uno dei più poveri di contenuto. Ma probabilmente oltre le altre cause vere e proprie, inerenti al carattere del poeta, ciò dipende anche dal fatto che molte lettere significanti non sono state ancora pubblicate. Mancano, p. es., del tutto le lettere d'amore,

nuiscono ancora e s'occupano quasi esclusivamente d'affari. E che bravo banchiere sarebbe stato Ibsen! Non solo egli sa trattare familiarmente d'industria e commercio nella sua arte, ma sa investire i suoi soldi, speculare sui fatti politici. È interessantissimo leggere gli ordini di compra e vendita dati al suo editore Hegel. Quando, per esempio, in Norvegia sono più vivi i movimenti separatisti contro la Svezia e le carte svedesi sono in ribasso: — Mi comperi carte svedesi; in Norvegia si fa chiasso e spasso, ma io conosco i miei polli. — E investe tanto che restando senza soldi per i bisogni giornalieri deve imprestare da Hegel. L'aria stessa della sua persona e del suo portamento è ora composta e distinta come quella d'un intelligentissimo banchiere o « un insolitamente colto diplomatico ». Sparita per sempre la sua giacca di velluto; veste di nero e parla pochissimo. Lo vedete nelle fotografie del tempo: quieto e sereno, la fronte larga, gli occhi buoni e seri. Solo la bocca, staccante con un duro taglio il mento dal resto della faccia, e che a tratti improvvisamente si spalanca in una di quelle sue celebri risate vichingie senza suono, fa presente che costui è l'autore di *Brand*.

PROSA

« Io ho già da lungo smesso di porre esigenze generali, perchè non so più credere che tali esigenze possano esser poste con qualche reale diritto. Penso che noi tutti, l'uno come l'altro, non abbiamo nient'altro e niente di meglio da fare che realizzare noi stessi in spirito ed in verità ».

(Lettera del 27 giugno 1884).

Abbiamo visto che il '70 è anno molto importante anche per Ibsen. *Cesare e Galileo* esce più tardi, risentendo della nuova epoca, ma è concepito in anni più lontani. *La Lega dei giovani* è del '69; e se da un lato l'ingenuità, a volte puerile, del suo procedimento ce la dimostra anteriore a *Cesare e Galileo,* dall'altro in essa ha capo la nuova via ibseniana. Quest'incertezza di elementi nelle due opere rappresenta bene la perplessità di Ibsen nel periodo critico del '70. Di Ibsen, e, con simpatia o per il passato o per quello che violentemente s'affermava il futuro, di tutto lo spirito europeo d'allora: basti ricordare Nietzsche, Stuart Mill, Carducci.

S'iniziava un'epoca più effettuale. La forza di « quello che è » fugava il fantasma di « quello che dovrebbe essere ». Sédan aveva ammazzato il romanticismo al rombo delle batterie Krupp. Al posto della « nazione armata » prendevano posizione gli ulani di Federico, e « i diritti dei popoli oppressi » diventavan « la necessità dell'espansione commerciale ». Alla Francia rivoluzionaria e socialista succedeva la Germania di Bismarck, Moltke, Marx, Thyssen, Ballin. Succedeva la Francia banchiera, che in poche settimane aveva saputo raccogliere i cinque miliardi d'indennità e riscattare il paese rovinato dalle illusioni

parolaie. Stava formandosi una nuova borghesia che non riconosceva più per nonno il « terzo stato », nè per padre il granatiere della Vecchia Guardia. Era la nuova aristocrazia del denaro. Per merito suo, la vita d'Europa s'accelerava stupefacentemente (Per non dire che di Cristiania — la Norvegia con lenta opera economica s'era riscattata dalla miseria in cui l'aveva lasciata la Danimarca, aveva pagato i debiti e portata a grande floridezza la marina mercantile — essa dal '60 al '90 raddoppia i suoi abitanti, da 78.500 a 151.000). In questo eccitato ritmo di grandezza nasceva il nuovo tipo d'eroe, in cui la sfrenata ambizione era congiunta alla fredda tenacia, un di mezzo tra l'avventuriero, l'uomo di mondo e il banchiere; il « cavalier d'industria », che tutto sacrifica per una sua smania di possesso dominante e che attendendo soltanto al proprio egoismo è pur ridotto meccanicamente all'utile della società.

L'arte, come accade di solito e naturalmente, non s'accorse subito di questo travolgimento. L'aveva intuito e quasi preannunziato epicamente Balzac; ma ora nella stessa nuova Germania, che sta ingollando pantagruelicamente i cinque miliardi francesi (veleno in suo sangue!), dimenticati per il momento Schiller e Goethe, non ancora conosciuti bene Kleist, Hebbel, Ludwig, per un intero decennio e più il pubblico continua a nutrirsi di travestimenti romantici francesi. Le sante virtù domestiche, l'idealismo roseo della famiglia borghese domandava ancora e sempre « du ciel, du bleu; des ailes, des ailes, des ailes ».

Veramente già allora cominciava a far capolino il nuovo contenuto dell' epoca. Augier e Dumas in Francia (a cui si riattaccano i nostri Ferrari e i Rovetta), Björnson in Norvegia, scossi dai grandi disastri finanziari che seguirono

l'avventato montare, avevan messo in scena qualche cosa di simile all'eroe moderno (Bisogna ricordare che nel '73 tutta l'Europa patì il grande crac borsistico, partito da Vienna). Ma questi scrittori erano stati messi a muso con la realtà nuova piuttosto dalla commiserazione per le molte famiglie rovinate, che dallo stupore lirico di fronte ai nuovi capitani di ventura. Oppure, anche se s'arrischiavan di considerar questi, ne sfuggiva loro il vero significato, e con ciò il vero dramma. Il contenuto aveva l'aria d'esser nuovo, ma l'animo frusto se lo lasciava scappare affloscito, da ogni parte. Erano i romantici dell'ultima ora, piuttosto che gli iniziatori. Il loro ideale essendo ereditato e ormai vano, non potevan nè per esso condannare nè con esso penetrare e trasformare la nuova vita.

Ed effettivamente, questo era lo stato d'animo generale: un sentirsi tagliati i ponti dietro le spalle, e mancar di carta geografica per il nuovo paese. Si guarda, si prova, ci si rigira, ci si slancia, ci si accascia. Una sottile inquietudine tiene gli animi. L'aria non ha la purezza come dopo un uragano rivoluzionario: qui nebbioline sparse, là un nuvolo bigio, in mezzo un brano di cielo. Che è? Che sarà?

Qualcuno lo domanda anche a Ibsen. Ed egli risponde con una parabola poetica: nel piroscafo che è salpato per la nuova terra tutto è in ordine e ogni uomo a suo posto. Battello di ferro, pronostici favorevoli, capitano sicuro. Eppure i passeggeri si voltolano insonni nelle cuccette di bordo, presi da un'inesplicabile angoscia. È che c'è un morto a bordo.

Anche nel vascello della civiltà europea c'è un morto a bordo. C'è l'oppressura del passato che nessun nuovo ideale ancora ha saputo buttar a mare con un energico e

brutale atto di vita. Non c'è, veramente, un nuovo ideale. Si parte per il viaggio, ma incerti della meta. Incerti anche se importi o no tenderci. E nella caligine, appena appena solcata da lampi e bagliori, il passato diventa preoccupazione, spavento, raccapriccio, incubo. Riappare il passato, come una visione funerea. Un urlo, e si spegne. Un tocco freddo di mano, e nulla. Guardi attorno: silenzio. Sono i fantasmi ritornanti. Cavalli bianchi di casa Rosmer. Ereditarietà, colpe antiche, vendetta. Furia e Irene. Furia che esce dal tempio tombale della dea per vendicarsi di Catilina; Irene che si desta da morte per vendicarsi di Rubek: sono i due limiti. Il punto di partenza tocca l'arrivo; e nel processo circolare è contenuta tutta l'atmosfera dell'opera ibseniana.

Dal '50 al '900, in venticinque drammi ha avuto espressione la vita dei nostri babbi e dei nostri maestri. Ibsen ha espresso, e con ciò suscitato fuori dal tecnicismo alla discussione popolare, quelli che sono stati e sono ancora in parte i problemi sociali più importanti d'una generazione: il problema della democrazia (partiti, socialismo, aristocraticismo, attività politica di fronte alla morale, ecc.); quello della ereditarietà (positivismo, igiene, beneficenza, ecc.); e quello della donna (femminismo, famiglia, educazione, ecc.). Ci ritroviamo Kant e Schopenhauer, Mill, Darwin, Spencer e magari Nietzsche. Figlio della sua epoca postrivoluzionaria, Ibsen ne è stato il poeta, ma anche l'ha subita.

Così, è naturale che la grande data del '70, per cui i più sono impreparati, trovi quasi pronto Ibsen. Tutto il suo sviluppo s'era svolto verso questo nuovo modo di vedere le cose. Il suo eroe finalmente poteva scendere a valle, entrar nelle nostre case e vestir panni borghesi. Il

suo verso, dopo i molti tentativi mal riusciti, dopo il periodar noioso della *Lega,* dopo quello cronachistico o tornito secondo retorica di *Cesare e Galileo,* stava diventando la nuova prosa. Il grido mozzato dalla cerchia dei denti e ricacciato nel cuore, diventava azione. La prima nuova opera d'Ibsen sono i *Sostegni della società* (1).

L'argomento o l'aria è circa quello del *Fallimento* ('75) di Björnson e dei *Fourchambault* ('78) dell'Augier; ma Ibsen non ha, come loro, paura di proporsi i fatti chiari e precisi e gravi, come sono. Non è il fallimento del grande industriale quello che più importa; è lo stesso industriale, questa nuova personalità, immorale ma utile, ambiziosa e avida ma grande, di fronte e dentro la piccola società borghese scandolizzata e inorridita. Da una parte la nuova forza, la nuova società senza Dio e senza morale; dall'altra i circoli di salute. Il nuovo momento sociale, nei suoi due lati. Parigi o Dresda che penetra a Skien e a Grimstad.

E l'angusto buco rovina l'eroe, come il popolo dei nani riesce a legar per diti e capelli Gulliver. Ma non possiamo liberarci dall'oppressura che ci dà questo abbrutimento di un uomo di ardore e decisione nello stagno in cui si è trovato a vivere, col dire che a Parigi e a Dresda la cosa andrebbe diversamente, che è lo spirito piccolo borghese di Ibsen il quale non sa vedere la lotta « in grande ». Skien o Grimstad, è sempre la meschina cotidianità con cui l'uomo pratico deve fare i conti.

---

(1) Veramente: le *Colonne della Società* (*Samfundets stötter*). Scritto dal '75-'77, nella villeggiatura di Kitzbühel e a Monaco, dove s'era trasferito da Dresda nell'aprile del '75 specialmente perchè Sigurd potesse continuare i suoi studi di un liceo per forestieri.

Se volete godere nella sua libera intimità la grettezza in cui deve vivere il Consul Bernick (« Consul » è il titolo che si dà in provincia all'uomo più influente del distretto: l'unico titolo, perchè i nobiliari sono aboliti in Norvegia) leggete la prima versione del dramma. Lì è anche più forte la giusta malignità con cui il poeta vede queste donne filantropiche, questi commercianti atterriti dall'idea grandiosa di Bernick, questi operai che hanno paura delle macchine, questa sacristia che crede di combattere il pericolo chiudendo porte e finestre, non volendo vedere nè sapere niente. Dice il pastore Rörlund (nella prima vers.): « Da per tutto dubbio e inquietudine fermentante; malcontento negli uomini e instabilità in ogni istituzione; rilassamento dei vincoli familiari e generale smania di distruggere ». Indi nascondiamo il muso come fanno i bimbi e gli struzzi.

Con quella, qualche volta puerile e quasi simpatica, ingenuità che hanno tutti i « conservatori » in Ibsen, Rörlund crede che nel suo piccolo borgo segregato non sian penetrate le nuove idee perchè ancora non se ne vedono le apparenze esterne. Una volta, quindici anni fa, il piccolo borgo viveva nella più beata indolenza e benessere. Gli uomini non avevan quasi niente da fare, e le donne si divertivano innocentemente (o quasi) e senza scrupoli. Organizzavano balli, commedie, festini. C'eran delle famiglie che davan persino due *dîners* alla settimana: racconta una delle signore « sorvissute ». Ogni tanto capitava una compagnia di « guitti », e allora potevan succedere dei guai seri, fra la prima donna e l'amorosa e qualche abitante annoiato della solita scema vita. — Poi è sopraggiunta l'attività e il movimento; nuove idee si son cominciate a infiltrare, e allora è nata la Difesa della moralità. Il passato allegro è, aimè, un ricordo: di

cui le brave mogli diventan rosse davanti al nuovo pastore. Esse si vergognano e malignano; ma le conseguenze serie di quel passato ora appena vengono in luce.

Questo ambiente (1), e questa storia d' ambiente, è fisso in tutte le opere d'Ibsen. Il protagonista vive sempre in mezzo a questa gentucola e n'è soprafatto. Consul Bernick, per esempio, sarebbe un uomo forte. È l'unico che sia intelligente, intraprendente, che abbia colpo d'occhio geniale. Già in lui il grande fatto dell'industrializzazione del paese trova note liriche; in John Gabriel Borkmann sarà vera poesia. Ma Bernick dovendo vivere in questa società senz'aria, egli stesso ne è rimasto soffocato. S'è creduto un « sostegno » della società, mentre ne era già diventato un « istrumento ». Non ha saputo essere sè stesso.

Non è la società che rovina, ma il servirla fintamente, con cuore impuro; accettare la bugia. Tutti gli uomini pratici in Ibsen sono sconfitti dall'ambiente loro; ma la colpa ultima è una loro debolezza o incapacità: l'esser stati non solo bugiardi in quanto era necessario per poter volgere ogni cosa alla loro impresa, ma intimamente bugiardi. Ibsen assolve, anzi arriva a stimar qualche volta utile il peccato verso la società; ma inesorabilmente condanna il peccato del cuore. Difatti: perchè Bernick ha peccato contro sè stesso, contro la sua donna e l'amico è stato travolto anche dalla menzogna verso la società. Egli s'è veramente illuso di esser un pilastro della moralità pubblica, benchè tutto il suo comportamento fosse

(1) In Norvegia hanno una parola per significarlo: « Rovnekrog » che è identica al Krähwinkel tedesco: cioè « cornacchiaia ».

ostile all'intimo di essa. Un uomo pratico può, deve mentire: ma essendo cosciente di questa sua necessaria menzogna ; cioè serbando pura la sua anima. Nelle massime machiavelliche c'è molta più morale che nelle massime moralistiche.

Osserviamo in che modo noi veniamo a sapere ciò. Analizziamo il centro del dramma. Verso la fine del II atto — dunque anche, come sempre, proprio nel mezzo dell'azione — Lona, l'antica amante senza pregiudizi, tornata ora dopo molti anni dall'America, parla chiaramente a Bernick. Noi finora non sapevamo nulla di preciso sull'antefatto e la verità dei personaggi; solo che il poeta ci aveva fatto sentire che qualche cosa covava sotto. Ora è tornato il passato: e si tien giudizio. L'intimo carattere delle persone ibseniane ci è svelato in questa forma: quando le persone e quei fatti contro cui esse han peccato rinascono nuovi o tornano o si svelano: per giudicare. Ibsen non ci racconta mai niente, se non in forma di dibattito fra accusatore e accusato. Non ci lascia in oscuro di nessun particolare, ma nello stesso modo che nessun particolare è risparmiato in una corte di assise. Ora questa stessa rappresentazione giudicante proibisce l'effusione lirica. Non si canta quando si giudica. Si cerca precisione, chiarezza. Ma l'atto e il momento sono solenni e sacri perchè tutto il dramma in essi è contenuto; e quelle precise e chiare parole raggiungono un'intensità meravigliosa.

Qui, ancora no. Vediamo. Bernick deve giustificarsi. Egli giura a Lona di averla amata « veramente, veracemente, sinceramente ». Lona a questa sua affermazione risponde: « Dimmi: per che motivo credi io sia tornata ? ». Ecco: i due elementi sono proposti; su di essi si reggerà

tutto il dialogo, cioè tutta la loro storia. Da una parte: colpa e giustificazione; dall'altra: giudizio e vendetta. La domanda di Lona non può aver risposta che come conclusione. Perciò, con un passaggio un po' sforzato e inesperto, Lona torna al « ti ho amato » di Bernick. E rifà la storia del loro amore, mentre le giustificazioni di Bernick sono semplici interruzioni che il poeta mal riesce a introdurre, temendo di turbare la linea del dialogo. La sua mente è ancora incapace di sostenerla in mezzo agli excursus, e perciò li riduce a parentesi, chiuse le quali, si ritorna al primo detto. Sono sviluppate regolarmente le tre bugie, e Lona ne conchiude il riconoscimento come un epilogo teorematico: « La triplice bugia. Prima, la bugia verso di me; poi la bugia verso tua moglie; poi la bugia verso il tuo amico ». Quod erat demonstrandum.

— Ma se queste bugie furono utili? — Guarda in te, risponde la donna, e vedi a che t'han ridotto. — E allora, smontata la falsità di Bernick, essa può dire d'esser venuta per salvarlo dalla rovina spirituale. Ciò che a Bernick pare ancora vendetta e orribile punizione. Poi riconoscerà che è il bene.

Perchè qui quello che in Ibsen è compito naturale della donna: serbare e salvare la purezza del suo eroe, come l'ha visto o sognato nella sua gioventù (ed essa, libera da pregiudizi, infischiantesi della società, può farlo), riesce ad effettuarsi. Benchè tardi, l'uomo può sempre riconoscere sè stesso e salvarsi confessando e pentendosi. Ibsen crede ancora che libertà e verità siano possibili e anzi anche praticamente utili. Quando Bernick nel suo discorso finale confessa le sue pubbliche colpe, il popolo resta perplesso. Ma da piccoli particolari comprendiamo ch'esso, domani, avrà ancora più stima di

Bernick, anche se non l'avrà più Rörlund. In tutti i casi Bernick ha ritrovata la sua felicità, la sua verità. E questo importa: se la società è tale da non sopportare la parola onesta, in malora la società: dice Lona. E il poeta con tutto il dramma commenta: occupiamoci meno della società: pensiamo ad esser onesti noi. Non facciamo i « sostegni », ma siamo uomini.

Così come Ibsen era riuscito ad affermare che l'arte è individualità, e onestà purificatrice di spirito, afferma anche positivamente che la vita è vita d'individui, onestà, fedeltà d'individui a sè stessi. Per questo solo il considerare i drammi posteriori d'Ibsen può far dire ai critici che l'esito felice de *I sostegni della società* è artificiale.

In realtà Ibsen crede ancora. La donna non ha ancora nessun astio contro chi sacrificò tutta la sua vita. E arrivava ancora in tempo per salvare il suo eroe. Il riconoscimento, il giudizio dell'eroe è ancora, qui, catarsi. Poi sarà esso stesso il dramma; l'inutile e terribile agnizione del peccato commesso succederà proprio nel momento in cui esso agirà nelle sue irrimediabili conseguenze. Cosicchè qui il nodo tragico è sciolto appena conosciuto, e lo spavento dell'azione è ottenuto con mezzi, non proprio esterni, ma in tutti i casi soltanto laterali (p. e. la fuga del figliolo di Bernick sul battello marcio); e il conflitto del male e del bene ha espressioni d'un sarcasmo quasi grottesco (p. e. l'ultima scena della luminaria e del discorso all'« integro » Bernick proprio mentre egli stava per sacrificare al suo egoismo tante creature umane). C'è insomma un briciolo di Grand Guignol. Per la stessa ragione le pagine — o i tratti — più belli del lavoro bisogna ricercarli nei margini, in alcuni di quei molti personaggi (uno

o due inutili in sè, ma non per l'azione) e molte scene di cui il poeta ha bisogno per rappresentare l'ambiente e giustificare la favola. Il centro dell'azione non essendo il centro del dramma, tutto il lavoro è dilungato e la scena insegue la scena, e non ne scaturisce. Così il discorso, il periodo stesso procede con molte più parole che Ibsen non ci abbia poi abituati, e qualche volta solo tipograficamente è tolto di mezzo il monologo. Manca la concentrazione. E come nei lavori seguenti il dramma stesso, la solennità del giudizio arriverà a elevarsi alla fase, alla parola pregna di tanto intenso significato che sarà canto: qui, il dramma restando muto, s'alzan dal livello prosastico gli elementi compartecipanti. Dico del desiderio della gioventù sacrificata d'uscire da questo ambiente angusto (MARTA: « spesso, quando stò serrata nella stretta aula scolastica, mi desidero d'esser lontano lontano sul mare *selvaggio;* e il buon Rörlund a spiegare che per lei il mare selvaggio è « la grande, fluttuante società! ») di Arne, l'operaio che Bernick stà per sacrificare e che il mondo dei « grandi » ignora (« Lei dovrebbe trovarsi una volta in casa d'uno di questi operai licenziati, la sera quand'egli è tra i suoi e *appoggia alla parete gli arnesi di lavoro* »: frase lirica questa che vale tutti i canti e i drammi sociali in versi); o infine il dialogo commovente delle due donne — Lona e Marta — che non poteron esser che sorelle del loro amato (che chiude con questo canto di MARTA: « Egli (Giovanni) là fuori s'era goduta la vita nel chiaro, caldo sole; aveva assorbito con ogni respiro gioventù e salute; e intanto io sedevo qui e filavo, filavo ». — LONA: « il filo della sua felicità, Marta ». — MARTA: « Sì, era oro, Lona, ciò che filavo, senz'amarezza. Non è vero, Lona: noi due gli fummo buone sorelle? »).

Ma siamo noi, ora, che con in mano l'opere perfette d'Ibsen possiamo scoprire il difetto nei *Sostegni*. Nel '78 però, quando la prima volta fu rappresentata, fra un dramma d'Ifland e uno di Sardou, fu una meraviglia e una rivoluzione. Litzmann e Schlenter ci testificano che impressione fece sui giovani d'allora:

Tremavamo e gridavamo, di gioia... Ogni sera ritornavamo a udirlo; tutto il giorno lo rileggevamo nell'orribile tedesco di Wilhelm Lange. Lo stesso effetto deve aver fatto la *Kabale u. Liebe* di Schiller sui giovani non del tutto immaturi. Con questo lavoro... imparammo a conoscere il poeta. Fino allora Ibsen era stato un mero nome. Questo lavoro ce lo fece amare, amare per tutta la vita. Io posso confessare in nome di molti dei miei coetanei che per merito di questa nuova opera realistica sorse in noi, nel momento decisivo, quel criterio di gusto che fu regolatore di tutta la nostra vita. Nell'epoca della più geniale politica realistica trovammo la più forte poesia realista. Dal lavorio della vita cotidiana, dagli affari e dall'attività vedevamo alzarsi una poesia, che ci colpì tanto più profondamente, quanto meno ci accontentavano gli epigoni di Schiller o il vizzo postromanticismo. Era un piacere vivere al tempo delle creazioni di Schiller; era un piacere vivere nel fiore del romanticismo, e ora di nuovo era un piacere vivere, perchè fra noi viveva un poeta che s'era impossessato del contenuto della nostra vita (Schlenter).

Cominciavano a conoscere il loro poeta. Ibsen intanto, nominato dottore *honoris causa* a Upsalą nel '77, si trasferisce a Roma, malcontento della Germania, come un anno e mezzo dopo tornerà a Monaco, malcontento della povera vita culturale d'Italia. È l'inquietudine degli esuli. Egli cerca sì in tutti modi di formarsi a poco a poco una casa che sia più che domicilio (vive sempre in camere d'affitto); compera dagli antiquari d'Italia una ventina di

quadri d'autore, autentici, bellissimi e a buon mercato — dice lui: gli amici sussurrano che eran delle male copie di Guercini e Reni pagate a peso d'oro) (1), — ma fra i frequenti traslochi le deve tenere in un magazzino a Monaco.

In questi anni nasce *Nora*. Di cui faccio la storia e l'analisi minuta esemplificando il modo di lavoro di Ibsen.

Nora è la prima figura « ricca », psicologicamente, d'Ibsen. La sua cara grazia ci innamora e ci rende indulgenti, la sua protesta ribelle ci appassiona: la comprendiamo subito col cuore; ma all'intelletto essa non offre più il filo della sua anima, non ha più la schiettezza tutta d'un pezzo delle persone che la precedettero: non è nata da un vivificamento di nuova esperienza entro le linee tradizionali della saga o della letteratura (come p. e. Hjördis o il riccardiano vescovo Nicola); nè da un'appassionata affermazione morale (come Brand e, controprova satirica, Peer Gynt); nè da un primo contatto fidente di verità teorica con la vita giornaliera (come p. e. Lona Hessel). Fino a Nora, cioè fino ai suoi *cinquant'anni,* si può dire che il poeta tutto intento a trovare la ragione di sè e del mondo, non sappia uscir dalla propria persona, entrare nel mondo, compenetrarsene, affinchè ogni aspetto s'innesti alla sua certezza, la sommova, le dia nuova fertilità. Egli, quasi, non si fida. È carattere fonda-

(1) Ibsen del resto capiva e s'interessava pochissimo di arti plastiche. Probabilmente il gusto di aver anche lui la sua raccolta è uno dei tanti gusti — come il vestir di nero — del provincialotto che vuol diventar gentiluomo.

mentale d'Ibsen di non abbandonarsi mai, cioè di dubitare sempre, di indagare e conoscere strettamente i limiti, la portata del suo dominio intellettivo e morale; e di non oltrepassarli mai, nè come uomo per non mettere in moto conseguenze più vaste della sua capacità responsabile, nè come poeta, perchè la materia non gli trabocchi ingiudicata fuor di mano. È una personalità senza amore, cioè senza oblio e senza ardimento.

Nora è la sua prima creatura che viva anche nei lati, negli angoli, nel sottosuolo della propria anima. Fra essa (e le seguenti) e le donne ibseniane precedenti c'è questa capitale differenza: che queste erano istintivamente e chiaramente eguali a sè stesse, avevan la conseguenza pietrificata del bell'e finito; mentre Nora è una creatura che sta formandosi, che ha una sua linea, un istinto, una natura, ma sotto cui c'è la possibilità continua di un carattere. Ibsen, prima, non conosceva che due donne, anzi una donna, sciolta nelle sue due primitive tendenze e possibilità opposte.

Badate: anche se di natura primitiva, possono essere magnifiche. Chi preferirebbe infatti una qualsiasi complicatissima parigina di romanzo moderno a Brunhilde e a Grimhilde? E anche alcune d'Ibsen sono vere, perchè nate di persuasione, cioè di passione e di certezza. Ibsen aveva preso in prestito il dato tradizionale e vi si era approfondito, nello stesso tempo e modo che s'approfondiva in sè avendo accettato come provvisorio giovanile il dato della morale ereditata. Ma non erano ricche psicologicamente, non erano dirò così moderne, del suo tempo. Erano la certezza in sè, non nel contatto del mondo. E una verità, nata morale, giudicante, in un'anima polemica, fortemente desiderosa di attività e affamata

di fatti giornalieri, doveva per forza, chiaritasi e affermatasi, lasciar il verso e entrar nella prosa. Lentissimamente, con la coscienza e il freno di un padrone assoluto dei propri nervi, e con la sospettosa prudenza d'un provinciale, Ibsen esce di casa sua, la giacca nera abbottonata, e le mani dietro la schiena. Egli sente che la sua verità, nata nella solitudine della sua anima, può opporsi al mondo, può ingiuriarlo, scuoterlo, farlo saltare in aria, ma non può ancora penetrarlo di sè. Egli non si ritrova nel mondo. Sono anni di tormento, più acuto, più a goccia a goccia forse che non quello per arrivare a sè stesso. Tanto che per rappresentare il mondo deve rinunziare un momento a sè stesso: si mette a tavolino per scrivere una corposa satira, per « passarsegli ad uno ad uno, questi uomini, tra le mani », e ne esce *La Lega dei Giovani,* una farsa, un risbalestramento senza originalità alla Holberg, un ripiombamento di quindici anni indietro nel suo sviluppo, una satira tenuta in mano dall'ambiente che deve burlare.

Bisogna ch'egli trovi l'importanza *morale* della vita com'è cotidianamente, che anche il suo giudizio gli permetta d'amarla (*Cesare e Galileo*) perchè egli possa accettare la realtà del mondo.

E scrive i *Sostegni ;* ma ci sentiamo ancora, come abbiamo visto, uno sbalzo di temperatura fra la corrente fluviale e il mare: l'osservazione psicologica esterna e l'affermazione personale che dovrebbe penetrarla e reggerla, e che invece è chiamata, quasi per bisogno sentimentale che la cosa finisca bene, a trasformarla improvvisamente. È qui che per la prima volta Ibsen si trova a muso a muso con il muro che sta fra la spiga e la mano, alla prova di fuoco della sua convinzione, in cui essa deve

detergersi, abbandonare il suo falso nell'atto che esso si dimostra insufficiente, per render più puro il suo vero e più capace di procedere nelle cose umane. È qui che Brand deve abbandonare ciò ch'egli aveva di pastore protestante, e l'imperativo categorico integrarsi nel sangue della personalità.

Ed è proprio qui che, naturalmente, gli si allaccia il problema della donna contemporaneamente al problema dell'attività pratica, di fronte alla morale. Agnese, va bene, sacrifica tutto al Dio di Brand: ma muore. Lo fa per Brand o per Iddio, perchè comanda la legge dell'adorato o la sua legge? E, ammesso che l'ambiente è tale che per fare del bene bisogna adoperare la bugia, ha commesso peccato il Consul Bernick? A questo punto interrogativo, che Ibsen per tutta la vita si riporrà senza potergli dare risposta definitiva, Lona obbietta: Ma la bugia ha corrotto te, hai commesso peccato contro la vita umana, contro il diritto dell'individuo. — E al primo punto di domanda risponde Dina Dorf: Prima, voglio fare a modo mio, e vivere a mie spese. — È nell'individuo che la legge e il mondo diventano una realtà. Ecco la nascita perfetta del poeta e dell'uomo Ibsen.

Ed era infatti questa l'epoca in cui si ridiscuteva fieramente il diritto delle individualità. Il problema della donna, necessaria conseguenza, incominciava a interessare se non l'opinione europea, certo l'opinione femminile nei paesi settentrionali. Impostato, si può dire, da alcuni scrittori e politici della rivoluzione francese, era stato ripreso dalla democrazia nuova tra il '30 e il '48, prima in Francia, poi in alcune provincie degli Stati Uniti, con quella incertezza e confusionismo di ideali mistici e di bisogni positivi che l'epoca compor-

tava; finchè nel luglio 1851 Stuart Mill pubblicò nella « Westminster Review » il famoso articolo sull'*Emancipazione della donna*. Sarebbe desiderabile che ancor oggi chiunque, femmina o maschio, parla o scrive pro e contro il femminismo lo leggesse, non perchè la filosofia di Mill vada così a fondo nella realtà da poter risolvere nettamente un problema, sia pure sociale; ma perchè in lui, filosofo inglese e uomo, l'affetto sa disciplinarsi nelle cose, e n'esce un ordine vivo, tra storia, polemica, constatazione sociale e umanità. Si può dire che tutte le ragioni addotte dal femminismo sian già contenute in quell'articolo, e che buona parte delle obiezioni vi si trovino già confutate. L'articolo, ripubblicato, fu tradotto in danese da Georg Brandes nel '69 (1).

Ibsen non aveva punta simpatia per le idee filosofiche del Mill. Avendo letta la traduzione pure del Brandes ('72) della sua *Morale*, scrive (30 apr. '73) al traduttore che affermava la filosofia tedesca cerca il concetto delle cose mentre la inglese si propone di scoprirne le leggi: « ... Io non trovo che Stuart Mill abbia affatto risolto il compito da lei indicato. Giacchè « le cose » sono alcunchè di assolutamente diverso da volgari accadimenti e casi fortuiti ». E malignamente commentava: « Anche credo che lei faccia gran torto a Stuart Mill dubitando della verità della sua affermazione, di avere cioè tutte le sue idee dalla moglie » (Com'è noto, Mill venerava e stimava profondamente la sua donna (2). Circa nello

(1) Io l'ho letto nelle *Opere complete di S. M.* trad. in tedesco sotto la direzione del Gomperz (vol. X, p. 1-23, Leipzig, 1880).

(2) Non ho potuto appurare come stia questa faccenda a proposito delle idee avute dal Mill da sua moglie. Il M. fece questa dichia-

stesso tempo (nel '70) egli aveva fatto la conoscenza di Camilla Collet, la prima fervida propagatrice dell'ideale femminista nei paesi scandinavi; ed essa era rimasta un po' maluccio trovandolo, lui il poeta di Hjördis, tutt'altro che convinto alle nuove idee.

La Collet (1813-95) era sorella di Wergeland. In lei s'era femminizzato il sangue focoso e spumoso del fratello, ch'ella però criticava. Come lui, e come Björnson, essa era la idillica missionaria nata; ma nervosa e assolutamente impratica, incapace di sopportare il più lieve contraddittorio (1). Non faceva altro che adirarsi e mangiarsi i nervi (2); ma a chi cercava di calmarla Ibsen raccomandava di rispettare le sue furie « che le tenevan vivo il fuoco dell'animazione ». Ogni volta che ne parla egli ha per lei un tono quasi paterno d'indulgenza e interesse, unito a molta ammirazione per la sua fede e costanza nell'opera. Già nel '55 la Collet aveva sfiorata la questione della donna nel suo romanzo *Le figlie del podestà*; con l'aiuto poi delle idee milliane aveva scritto nel '74 sul « Ny Illustreret Tidende » una serie di articoli violenti sulla sorte infelice delle donne, che poi raccolse, nel '77, in volume sotto il titolo « *Dal campo delle mute* ». E non c'è dubbio (lo si può dimostrare anche con metodo filologico) che i due libri influirono molto su Ibsen, come su tutta la Scandinavia.

---

razione ripubblicando lo scritto femminista dopo la morte della moglie (1858). Ma nella lettera citata Ibsen parla dell'« Etica » milliana, e non di questo opuscolo.

(1) Delle altre scrittrici scandinave precedenti v. E. Reich, *Ibsens Dramen*, Dresden, Pierson, 1908, p. 210-11.

(2) Vedere l'ingenuo e caratteristico ritratto ad acquarello che le fece il padre in R. Lothar, H. Ibsen, Leipzig, Seemann, 1902, p. 51.

Oltre i libri, la Collet evangelizzava Ibsen a voce e, probabilmente, per lettera. E in quest'opera aveva alleata naturale la moglie del poeta, Susanna, di cui il figlio Sigurd dice lo stesso che Mill di sua moglie: ch'ella abbia convinto il marito alle nuove idee. E ciò sarà vero; e sono nel vero anche le femministe che gli timbrano addosso il loro bollo d'associazione, perchè Ibsen voleva veramente che le donne avessero diritto di voto e personalità giuridica. Hanno ragione: ma con qualche piccola restrizione.

È a Roma, il 27 febbraio '79, che Ibsen parlò per la prima volta pubblicamente di femminismo, per convincere i consoci del « Circolo degli artisti scandinavi » ad affidare il posto di bibliotecaria sociale a una donna e a riconoscere il voto alle socie. Naturalmente con il suo solito senso pratico, che avrebbe fatto di lui un magnifico diplomatico o un banchiere se non fosse stato un poeta, distinse le due proposte, benchè in fondo fossero identica cosa, per farne passare più facilmente almeno una. (Difatti fu accettata la prima, mentre la seconda dovette aspettare qualche anno, il che indispettì Ibsen). Con molta calma, servendosi in parte degli argomenti milliani e che oggi sono ormai luoghi comuni, ma arricchendoli di nuovi aspetti e di puntate ironiche, egli cerca di debellare la paura maschile davanti al nuovo concorrente. — Qualche « uomo molto simpatico » afferma che la donna è simpatica. Ma, e la praticità di noi artisti? In realtà « le donne hanno qualche cosa di comune con il vero artista, come del resto con tutti i giovani in generale, il quale qualcosa supplisce alla mancanza di senso affaristico-pratico ». Hanno « l'istinto geniale che inconsciamente imbrocca ciò che ci vuole ». È la ormai leggendaria capacità

della donna, che Ibsen apprezza molto. Alla donna manca la forza logica, il procedimento serrato, la facoltà di dedurre e di analizzare (1); hanno però la dote che il Consul Bernick (nella I versione) richiede invano da sua moglie: di infondere nell'animo dell'amato « una favilla di disorganica e rotta visione, che l'uomo non può certo usare così com'è per il suo lavoro, ma che però agisce ispiratrice e purificatrice in tutto lo sviluppo della sua vita ». È quella favilla che Ibsen trovava in sua moglie, e noi troviamo in tutte le sue donne migliori: « È una natura, proprio com'io ne ho bisogno — illogica, ma di forte istinto poetico: i suoi pensieri sono sempre atti e ha un odio quasi sfrenato contro ogni riguardo meschino » (Lettera a P. Hansen, 28 ott. 1870). Non capiscono un'acca di affari, leggi, logica, società: eppure con mezza parola correggono un discorsone per A e B. Svanhilde sgonfia con una spuntata l'inno egoistico di Falco.

E in questa capacità ispiratrice hanno una loro grandezza istintiva e silenziosa. Vanno, « senza riguardi meschini », dritte al segno. Essendo libere dalle preoccupazioni e prevenzioni sociali s'innalzan nell'ambiente meschino, raggiungendo con un moto spontaneo ciò che nell'uomo deriva da tutto un processo di meditazione e crisi. Sanno esser mute e naturali eroine, come Nora prima della sua trasformazione. E con la stessa natura-

---

(1) E la Collet, credendo che il poeta di Hjördis fosse tutto stima per le donne, si stizzì assai quando conosciutolo personalmente s'accorse ch'egli le escludeva da ogni conversazione seria, come cervellini poco adatti al raziocinare. Egli preferisce — orrore! — di parlare con un uomo di media letteratura che con una donna di altissima. (V. J. Paulsen, *Erinnerungen an H. I.*, Berlin, Fischer, 1907, p. 151).

lezza esigono che il loro uomo sia un eroe. L'eroe è la parola d'ordine della donna ibseniana. Capace di farsi delinquente per l'amato, non tollera ch'egli non corrisponda al suo sogno. Guardate Hjördis, la sorella di Skule, Lona. Guardate Hilde com'è schifata che Solnes si comporti meschinamente con i Brovik. Indi esse hanno il compito di liberatrici, e il Consul Bernick nella sua entusiastica gratitudine afferma che son le donne a sostenere la società. Non esse: ma libertà e verità, di cui sono i naturali istrumenti. Non è la bugia e la servitù in sè che odiano; ma la grettezza e bassezza della bugia e della servitù. Nora sa mentire magnificamente, e per poter mangiar chicche e per poter salvare il marito; ma quando una sua menzogna potrebbe, o almeno lei ancora crede che la potrebbe salvare dalle grinfe di Grogstad, senza esitazione gli si consegna tutta, legata: « Io ho sottoscritto il nome di papà ».

Perciò non delle donne — dice Ibsen, sempre in quel discorso, — ma ho paura « del raziocinio del signore ponderato e maturo », degli « uomini con angusti riguardi e piccole preoccupazioni: di cotesti uomini che volgono tutto il loro pensiero e le loro azioni verso certi piccoli vantaggi che smaniano d'ottenere per le loro proprie piccoline persone umilissime ». E perciò avanti la donna e la gioventù! Donna e gioventù sono quasi sempre identificate in Ibsen: Hilde picchia all'uscio di Solnes proprio quand'egli parla angosciosamente dei giovani; Rebecca è la giovane forza, snervata dalla dura legge di Casa Rosmer. E sotto ogni donna energica ibseniana cova il sangue vichingio, giù giù fino a Edda Gabler.

Ma il rovescio della medaglia è la loro straordinaria capacità d'intrigo, chiacchiera, pettegolezzo. Questo pro-

pugnatore della donna come la sa vedere, quand'occorra, miserina, sciocca, spillettante! (Nella prima scena, p. es., dei *Sostegni;* e sopratutto com'era nella prima versione: una malignità di poeta diabolico). Però, anche se le donne s'occupano di pettegolezzi, « bisogna considerare che esse possono pensarci tanto più facilmente finchè saranno segregate dalle cose, che se avessero da sopportarne una qualche responsabilità ».

Sono parole di semplice buon senso, già espresse dai compilatori dell'ordine del giorno votato nell'adunanza del 23 e 24 ottobre 1850 a Worcester nel Massachusetts, e che, citate e riaffermate più volte dal Mill, Ibsen conosceva di certo: « Ogni tentativo di far progredire le donne, senza aver riconosciuti i loro diritti e *senza aver svegliato la coscienza dei loro doveri con il peso della loro responsabilità,* è vano e significa una dispersione di lavoro » (Notate il colorito sociale utilitaristico). Ed è questo il punto importante. Inutile discutere se la donna è o è diventata quello che è (o almeno fuor di luogo discutere qui): ma sta il fatto che non le è stata data, o non s'è presa, nessuna vera responsabilità sociale. Essa è disgiunta dalle leggi della società, e asseconda certi suoi istinti propri a mala pena oggettivati in diritti e doveri d'amore (tutte le sfumature, fino alle più nobili, e fino all'odio). Ma naturalmente questo non è un obbedire, e la sua libertà è falsa libertà: che le può permettere bensì, se d'indole buona, di superare istintivamente il basso e il meschino, ma la dà in preda, se d'indole cattiva, a ogni male e ogni bugia. Essa non tiene le redini del suo essere; ma il suo essere la domina, come la natura. Ciò che è pura forza naturale è immutabile, anche se superficialmente trasformabile. Perciò spesso le donne ibseniane,

che devono giustificare la loro condotta, rispondono: tant'è inutile: son fatta così (p. e. Rita in *Piccolo Eyolf*). E perciò nella nostra ammirazione, simpatia, schifo, rabbia verso di esse non c'è quasi mai un vero atto di stima o di condanna. Pensate alla differenza di contenuto fra le due frasi: « È un uomo stimabile », « è una donna stimabile ». E lo stesso vale, anzi è lo stesso, per l'intelletto. È luogo comune nella vita e nell'arte la scena dell'uomo che fa il lungo ragionamento alla donna, la quale a un tratto gli rimbalza seccata al punto di partenza, alla sua affermazione primitiva, tale e quale, come se non avesse ascoltato neanche una sillaba. Ed è luogo comune la strana e inquietante situazione dell'uomo di fronte a lei, senz'arma che la tocchi, se non l'appello, che in quel momento è degradante, all'affetto. Solo la donna, e il bimbo, è capace di rinchiudere un uomo in uno stato di cose da cui egli non sa uscita, se non ridiventando per un momento bestia. È questa l'origine del « tradito » ridicolo con le sue conseguenze; e del finale schiaffo o del bacio (equivalente) applicato alle dolce guance come unico argomento possibile.

Perchè anche se buona la donna è buona per mero istinto di bene (Ciò può essere magari superiore alla nostra sfera morale, e Beatrice si deve venerare; ma la ragione è Virgilio, e Virgilio si stima). Nel suo stesso eroismo c'è come una mancanza di coscienza universale. Essa si sa sacrificar tutta; ma soltanto per l'uomo che ama, quasi — ghigna il Weininger — per poterlo godere di più. Nora *gode* di non esser capita dal marito, di poterlo lasciare nell'illusione che tutto il bene sia dalla parte di lui e tutto il male dalla sua. Difatti che il suo eroismo sia sotto sotto sensuale, è svelato da questa frase che le

sfugge parlando con l'amica: ella non ha mai fatto parola della sua azione al marito, ma forse per poterglielo dire « quando non sarò più bella », giacchè « allora è bene aver qualche cosa in riserva » (Con ciò è caratterizzato, si capisce, anche il marito che ha bisogno della riserva). E in generale questo doppio gioco di grandezza eroica e di utilitarismo sensuale è finissimo in Nora. Ella, p. e., non sapendo più come fare star zitto l'usuraio, pensa quasi incoscientemente all'amico di casa, al dottore, che l'ama — e lei lo sa e non sa — e lo seduce, lasciandosi andare lievemente come sognando dentro la sicura atmosfera amicale, e gioca con il suo desiderio: ma appena egli esprime con la chiarezza brutale dell'essere cosciente ciò che lei sa, ma non vuol sapere, appena il servizio d'amico potrebbe avere un'ombra di volgarità, Nora ammutolisce. Così per ottenere che il marito non legga subito la lettera di Krogstad, ella ricorre alla danza e alla bellezza del suo corpo: scena tremenda di angoscia e di sensualità, il cui significato era reso anche troppo evidente da un particolare che nella redazione finale Ibsen tolse: Nora cantava (sulla musica di Grieg) la canzone di Anitra del *Peer Gynt;* e Helmer, lo scioccone esteta, commentava: « Com'è bella, Rank. Ma guarda la sottile piegatura del collo! Che grazia nel movimento, *ed essa non lo sa* ».

Manca insomma la donna di pura solidarietà sociale. Non sente nessun legame con il lontano e l'astratto. Deve ridur tutto all'individuo e all'individuo amato. Nora e l'amica dichiarano, p. e. (nella prima versione) che il femminismo è loro indifferente: esso non ha significato che in quanto comprende il caso loro particolare. Hilde, e Nora stessa, non hanno scrupoli di far del male agli « sco-

nosciuti ». Ma appena Hilde « conosce » la moglie di Solnes non può più agire contro di lei, perchè ora — la conosce. E l'uomo, Helmer, è felicissimo naturalmente di questo amore cieco: perchè la donna è fatta per i suoi. Soltanto non s'avvede come tutto ciò non dia nessuna sicurezza: basta che Nora lo senta « sconosciuto », e allora ne proverà il gusto.

Amore, e non dovere; fantasia, e non logicità. Indi sono capacissime, come i bambini, d'idealizzare chi merita e chi non merita: il romanzo e l'uomo falso. Nora aspetta per otto anni il « meraviglioso », mentre noi dalla prima battuta ci accorgiamo che da quel marito potrà nascere il meraviglioso quando le pietre partoriranno. La fantasia crea magnifiche immagini, ma criterio non le controlla, le regola, le approva, le elimina, se non il criterio dell'affetto: indi diari e lettere stupende, ma non opera d'arte. E come i bimbi perciò ammirano epicamente gli adulti, esse ammirano gli uomini, la facoltà, l'attività maschile. Nora mica non s'annoiava nelle lunghe notti di veglia laboriosa per pagare Krogstad: era tanto piacevole il senso di « guadagnar soldi », « era quasi come se io fossi un uomo ». E per la stessa ragione infantile (ragione commovente, se un solo momento pensiamo a come di solito la misconosciamo e la maltrattiamo) Nora è eccitata dal romanzesco: nei momenti più difficili, con l'acqua alla gola, quando deve pagare gl'interessi e non ha soldi, si sdraia sulla poltrona a dondolo e aspetta « l'eredità » (E anche qui lavora subcosciente il calcolo reale, impedito di venir a galla, sul dottore moribondo, che è ricco e l'ama); ed essendosi convinta che scopertasi la sua malefatta il marito se ne addosserà subito tutta la colpa, per dimostrare ch'egli è innocente non sa imma-

ginar altro che il mezzo tragico e inutile del suicidio. Così, bambina, sa tanto bene giocare coi suoi bambini, e ha voglia di buttar fuori finalmente un « per mille fulmini e tuoni » per sfogarsi in qualche modo; e della morte non ha paura, ma ha orrore della fredda acqua nera (Come se non si potesse morire che annegandosi! ma proprio quello che atterrisce attrae, proprio in quell'orrore fisico deve concretizzare l'idea della morte).

Ora questo essere, questa povera creatura che noi vogliamo povera e bisognevole del nostro aiuto e che teniamo lontana da ogni attiva partecipazione sociale, pretendiamo poi che sia ubbidiente e la giudichiamo secondo quella stessa legge, fatta da noi, che la obbliga a non capir sillaba di essa. Le abbiamo tolto ogni corresponsabilità, e poi le domandiamo che sia corresponsabile. Quando Selma (nella *Lega della Gioventù*) pregava le dicessero ciò che li affannava, rispondevano: « Sono cose troppo pesanti per te »! Ecco ora il suo grido:

Com'ero assetata d'una goccia dei vostri affanni! Ma se io ve ne pregavo, mi allontanavate con un piccolo scherzo. Mi vestivate *come una bambola;* giocavate con me come si gioca con un bimbo. E io avrei sopportato qualunque peso con tanta gioia; io avevo nostalgia per tutto ciò che turbina e innalza, innalza. Ora sì che io basto, ora che a Erik non rimane più nient'altro. Ma io non tollero d'essere la cintura di salvataggio. Ora io non voglio niente dei tuoi affanni! Voglio andarmene via da te! Meglio sonare e cantar per le piazze! — Lasciami, lasciami.

Selma per lui aveva sacrificata la sua vocazione. Ma ella non va via. Tutto si accorda, e Selma è felice che anche Erik, finalmente, sia stato capace di una sconsideratezza birbona. E così Dina Dorf (in *Sostegni*) libe-

randosi da un ambiente dove il libro ideale è « La donna serva della società », vuol lavorare per suo conto, esser prima indipendente lei per poter accettare con libertà il marito.

Nora non ha avuto questa libertà. Anche a Nora hanno negata la compartecipazione, perchè la donna perderebbe della sua freschezza gradita se non dormisse una notte causa i nostri affari. È nell'egoismo dell'uomo che ha origine la « bambola ». Se Helmer non fosse quello che è, neanche Nora non sarebbe Nora. Per questo il vecchio lupo di mare che nella novella famosa di Strindberg formula l'atto d'accusa strindberghiano contro il « tipo Nora », afferma che Nora è un'oca, ma Helmer un bue. Dio li fa e poi li appaia.

Ma adesso che abbiamo sviluppato, commentandole, le idee femministe d'Ibsen, servendocene anche per analizzare alcuni caratteri di Nora prima della ribellione, vediamo dunque un po' come Ibsen faccia Nora e Helmer, e in che modo li appai.

Nè sembri inutile, o magari falso, l'aver svolto prima il processo intellettuale, il problema prima del caso concreto; perchè in realtà Ibsen dal problema parte sempre, come del resto ogni poeta che non s'abbandoni pigramente alle più varie sensazioni che fortuitamente lo sfiorano, ma entri nella realtà e la organizzi. Non si vede sul serio altro che quello che già si sa; e se Ibsen negava, sopratutto negli ultimi decenni della sua vita, di preoccuparsi dell'idea, faceva ciò metà per reazione contro l'incredibile mania interpretativa dei suoi critici nordici (1), e metà

(1) Per cui p. e. Macrina nel *Cesare e Galileo* diventava, per il nome, la Lungiveggente! e il fatto che Nora dà 50 cent. di mancia

perchè il pubblico ha bisogno di credere il poeta tragga dal niente le sue creature, e quando vede ch'egli le trae invece dalla sua intima anima grida: tesi! intellettualismo! C'è qui confusione di parole e di concetti: tra problema e tesi, tra arte profondamente umana e arte meccanica. L'una nasce e tocca il centro dell'individuo, è realtà non vista dilettantescamente o sensualmente o indifferentemente, ma con « persuasione », sotto specie e ardore e affermazione d'eternità, arte in cui fiorisce il travaglio della persona intelligente e etica; l'altra è gioco di possibilità e di giustapposizioni intellettuali, che maschera la sua freddezza sotto la velleità sociale. La prima è Dante; la seconda è Dumas figlio. Quella, appunto perchè arte vera, convince moralmente, cioè approfondisce, inquieta, placa entro una verità più sicura, vive e si rinnova perennemente in noi; questa, come non è nata da convinzione, lascia indifferente l'uomo, e la società. L'arte, come l'uomo, è morale, non moralista nè immoralista. E Ibsen essendo tutto preso dal problema, è lontanissimo, anzi opposto alla tesi.

Racconta William Archer (« Monthly Review », giugno 1906, citato in tutte le biografie), che nell' '87 fece una visita a Ibsen e lo interrogò osservandolo con l'acutezza propria a un uomo intelligente di quel popolo tradizionalmente diplomatico: « Pare ch'egli concepisca prima l'idea del lavoro, e poi, appena prendan deciso contorno, persone e forme; benchè Ibsen negasse quando glielo dissi francamente. Ma dalle sue dichiarazioni risulta

---

al facchino significava non so che profondo rapporto fra capitalismo e proletariato!

almeno questo: che nella storia dei suoi lavori c'è una fase in cui essi potrebbero diventar un trattato critico allo stesso modo che un dramma ». Ciò è magnificamente confermato, non solo da varie altre testimonianze che vedremo, ma dagli abbozzi e prime versioni dei suoi lavori, importantissimi per comprendere più agevolmente la forma finale, concentrata da far perdere il fiato; e sopratutto e sempre dal suo carattere artistico e intellettuale. « L'inorganico vien prima, poi l'organico. Prima natura morta, dopo viva (Non ingannino i termini fisiologici!). Prima voglio fare uno schizzo d'un materiale che mi sorge — ma esso diventa dramma » (*Postume*, I, 198).

Difatti è così anche per *Casa di bambole*. Ibsen non è neanche un mese a Roma che appunta su un foglio di carta alcune *Annotazioni per una tragedia attuale* (19. X. '78). Egli vede dualisticamente il problema. Ci sono due nature: la maschile e la femminile; ma questa è giudicata col criterio proprio di quella. Da una parte c'è una donna che ha commesso un falso per amore, dall'altra l'uomo ch'essa ama. « Ma quest'uomo è radicato con tutta l'onestà dell'uomo cotidiano nel terreno della legge e vede la cosa con occhi di maschio ». La legge fatta da uomini è sempre per Ibsen una legge di lupi verso le pecore (V. lett. a Björnson, 28 marzo 1884). Impossibile ch'essi vadano contro il loro interesse, coonestato da tradizionali ragioni religiose, letterarie, sociali. Tutti gli uomini, senza eccezione: ma, tolta questa qualità generale, non c'è nessuna vera miseria nel marito delle *Annotazioni*; c'è solo l'opposizione naturale dei due sessi. Certo, non è un eroe: è un uomo solito; perchè se no si solleverebbe oltre la legge, e non ci sarebbe dramma.

Così: « Lotte d'anime. Stranita sotto il peso del suo rispetto all'autorità, perde la fede del suo diritto morale e della sua capacità d'educar figlioli ». Due leggi: due moralità. Ma la donna è soffocata e adulterata dalla legge maschile. *Essa è morale,* a suo modo; ma crede alla norma morale dell'uomo più che al suo cuore. « Una madre nella nostra società attuale, è simile a certi insetti che s'estenuano e muoiono quando han compiuto il loro dovere per la propagazione della specie ». (Sentite come il darwinismo si fa strada nella testa d'Ibsen. Si va verso Osvaldo e l'*Anatra*). È questa l'ingiustizia del maschio: di non curarsi della donna appena è diventata madre. Le più credono di vivere ancora, ma non vivono: s'estenuano e muoiono. Non hanno diritto alla loro personalità. Questa donna tenta di vivere; cerca di combattere contro sè stessa. Ma « tutto deve sopportare da sola ». Non può esser capita dal marito che vede la cosa con altri occhi. È ripresa dall'angoscia e dallo spavento: « disperazione, lotta, e catastrofe ».

La donna s'ammazza. Ma non è ancora « Nora » che s'ammazza. *Casa di bambole* è tutto un altro dramma, che di questo abbozzo conserva, e male, soltanto lo schema. Perciò non si può stabilire il confronto (come fanno tutti) fra la fine di questa donna anonima e la separazione di Nora, per dedurne: qui essa s'ammazza disperata; dunque è atto disperato, è « catastrofe » anche la decisione di Nora. In queste prime *Annotazioni* non c'è ancora che il problema visto teoricamente.

Lo strano è che mentre il poeta non è ancora affatto in chiaro, Ibsen aveva già davanti a sè dei fatti reali concreti. Pochi anni prima, p. e. (nel '74) la pittrice Asta Hansteen aveva sollevato un'energica polemica a

proposito d'una signorina della nobiltà svedese che, amata e abbandonata, andava facendo la requisitoria con opuscoli e conferenze contro lo studente traditore. C'è anzi, come si sa, di più: Ibsen stesso confessava d'aver conosciuto personalmente a Monaco una donna del tipo che poi si chiamerà noriano. E in una corrispondenza da Copenaghen all' « Aftenposten » si riferisce a proposito di *Casa di bambole*:

« La storia è vera, anche se non nei dettagli, nell'essenziale (!). La signora N. N. era maritata. Aveva di suo, in sue mani, qualche po' di danaro. Il marito era deboluccio; l'entrate assai piccole; maggiore il senso d'eleganza. La buona moglie spendeva il suo per abbellire la casa. Ma quando il capitaletto fu consumato, pigliò soldi a credito, e da ultimo falsificò cambiali. Il marito, che per debolezza, corto comprendonio, beata fiducia aveva creduto inesauribile il poco denaro di lei, un bel giorno venne a saper tutto. E allora? già: ora dramma e realtà cominciano ad andar per loro conto, come un fiume alla foce si divide in delta (!). Il marito, naturalmente, s'arrabbiò, parlò naturalmente di separazione. Ma alcuni dicono che la moglie ritornò in grazia appena che l'importo della cambiale falsa ecc. fu coperto. Altri invece dicono ch'essa si comportò proprio come Nora in *Casa di bambole* e che abbandonò marito (e bimbi?), per ritornar forse un giorno o l'altro (!) ».

Se Ibsen conobbe questo fatto di cronaca (è assai difficile dubitarne), non c'è miglior occasione di questa per scorgere con che processo egli « imitava la natura ». Il buon cronista si compiace che dramma e realtà siano eguali nell'« essenziale »; ma è appunto nell'essenziale, e indi

(1) V. LOTHAR, *Ibsen*, p. 107.

anche alla « foce », che il dramma diverge. Proprio in questo tempo Ibsen formula esattamente le sue idee sulla donna (discorso al « Circolo scandinavo »), e quel miseruccio fatto concreto si converte nella sua anima a suo dramma. Egli vede la realtà com'egli la sa, non com'essa è: il centro della faccenda, la natura, la legge femminile, non una dolce fregola estetica, che sarebbe sufficiente per un drammaturgo parigino contemporaneo e per qualunque omarino la cui visione non vada più in là del benessere e il capriccio della pelle. E le *Annotazioni*, che probabilmente hanno occasione da questo fatto, lo dimostrano nella loro secchezza teorica.

Benchè una Nora viva già tra gli uomini, Nora ha ancora da nascere. In questo periodo (dall'ottobre '78 all'aprile '79) Ibsen in testa e in carta deve aver sviluppato il suo lavoro in una versione che non ci è conservata, di cui però riscontriamo alcuni particolari negli abbozzi posteriori (1). « Ciò è manifesto da alcune sviste grafiche per cui qualche battuta di dialogo è stata ommessa, e poi subito aggiunta ». Per di più c'è delle contraddizioni fra il copiato e il nuovo: nelle prime scene la *signora* Lind (che in *Casa di bambole* si chiamava Linde) è ancora signorina; e Krogstad quando entra in scena ha già perso il posto alla banca, mentre poi lo torna a per-

(1) Perchè sia chiara l'analisi che segue ripeto qui i « momenti » del lavoro: I. Annotazione del problema (conservataci). II. Sua elaborazione dialogica (non conservataci). III. Prima versione del dramma, che s'inizia con la ripetizione del « momento » precedente e termina con la scoperta del dramma definitivo (conservataci). IV. Rifacimento di tutto il dramma nella versione finale. — I particolari grafici del manoscritto li prendo dalle esaurienti note critiche di J. Elias e H. Koht, nel IV vol. *Scritti postumi di H. I.*).

dere nel II atto. Ci sono insomma due versioni: e la prima, non conservata, viene a poco a poco messa alla porta dalla nuova che si sta formando. E si vede benissimo che nell'antica il dramma era ancora molto schematico. Trattava di complicazioni matrimoniali, ma esponendo soltanto le conseguenze del loro scoppio. Nè erano sviluppati i particolari. Così, p. e., la *signorina* Lind non poteva aver ancora rovinato Krogstad sposando un altro invece di lui che l'amava e era amato; cioè era ancora un personaggio non legato all'azione. Appena diventando *signora* si fa un'entità drammatica (condiziona lo stato d'animo esacerbato di Krogstad), e appena diventando *vedova* la sua sorte è completa e, anche se inutilmente, attiva (perchè può tornare a Krogstad e con questa prova di fiducia rifarlo buono).

Ibsen non s'è messo ancora risolutamente al lavoro. Appena il 18 aprile '79 scrive in una lettera: « Mi preparo a scriver quest'estate un nuovo dramma ». Egli in quel tempo ne sapeva, con precisione definita, soltanto il primo atto. E ne scrive l'ordine scenico. Di tutti i personaggi l'unico che veramente conosce è, si capisce, Nora. Ed è l'unico nome che scrive; gli altri sono ancora « il signore », « l'amica », « la bambinaia ». Per chi conosce la psicologia dell'artista Ibsen, « Nora » già allude a « bambola ». Difatti quando il solito intervistatore poco perspicuo gli chiese molti anni dopo perchè Nora non si chiamasse Eleonora, egli si turbò e disse: — Ma certo! Si chiamava Eleonora; però i suoi di casa la chiamavan sempre con il vezzeggiativo. — È una delle frequentissime finezze d'Ibsen; il quale elaborava con cura meticolosa tutti i più minuti particolari. Ogni nome ha la sua storia, corrispondente alla storia del personaggio.

Dopo questo ordine scenico del I atto scrive la lista dei personaggi (non tutti ancora). Il 2 maggio comincia il lavoro (cioè il rifacimento) del dialogo. Si sente che è ancora incerto in alcuni particolari. Ma Nora e il marito sono già in rilievo: è naturale, con loro nasce il dramma. Poi, con la cambiale falsa, è venuto Krogstad, che in origine era semplicemente un disperato, la cui sorte era già decisa, e non poteva più rialzarsi: il tipo fisso dell'uomo « rovinato » ibseniano. Così come abbiamo visto, per logica contemporaneità, la signorina Lind è ancora amorfa. Poi rinasce. Pure durante il lavoro nasce, ultimo (è quello che ha da far meno di tutti), il dottor Hank (poi Rank): difatti nella lista dei personaggi il suo nome è aggiunto, più tardi, in fondo dopo la serva e dopo i bambini. Quando comparisce, non è ancora formato. È un feto ideologico. È la seconda corrente intellettuale che deve render più ricco il dramma: e convincere che da genitori impuri nascono impuri figli, che l'ambiente bugiardo rovina. Questo, ancora, trattato darvinistico e medico non ha di personale che un suo crudo cinismo e la consunzione ereditata dai vizi paterni.

In questo primo atto Nora si comporta ancora circa come si sarebbe comportata l'anonima delle prime *Annotazioni*. Essa crede nelle idee del marito. Sente di aver le mani impure; non può toccare i suoi figlioli. Lotta, ma il suo istinto è sopraffatto dal rispetto per l'autorità maschile. Infatti nella chiusa dell'atto esclama, « bianca di *orrore*: Rovinarli! [i figlioli] avvelenarli! — No! Pure; pure! — Ma è impossibile. Non *può* essere. Ma io l'ho fatto per amore ». Invece nella forma definitiva: « bianca di *spavento*: *Io* rovinare i miei bimbi! — Avvelenar la nostra casa? (Breve pausa; *solleva la testa*). Non è vero. *Per*

tutta l'eternità ciò non è vero ». Lì dubita, non ha ancora coscienza di sè. Qui è lei: *Io* rovinare... Qui riflette, e alza la testa, ed è certa che non è vero. E quello stesso colpo energico di testa, così caratteristico di Nora in *Casa di bambole,* non c'è mai nelle versioni precedenti.

L'atto primo è finito il 24 maggio. (Sappiamo così stupefacentemente le date d'inizio e di fine, perchè le scriveva lui). Dopo, c'è un'interruzione di parecchi giorni in cui Ibsen sta formando l'atto secondo. Ne stende l'ordine scenico, e al 4 giugno si mette al lavoro di dialogo, compiendolo al 14 luglio. Ci impiega, contro il solito, quasi un mese e mezzo, perchè il 5 luglio parte per Amalfi; avendo scritto il giorno prima al Gosse (GOSSE, *H. I.,* London, 1907, p. 157: lett. ined.): « Vissi qui con la famiglia dal settembre passato e il più del mio tempo l'ho bene impiegato con l'idea [non credo di poter tradurre « pensando a »] d'un nuovo dramma, che presto finirò e che verrà pubblicato in ottobre [Ibsen calcola che gli basteranno i soliti tre mesi per stenderlo]. È un dramma serio, un vero dramma famigliare, tenuto sulla linea dell'idee moderne e in particolare sul problema complicato del matrimonio ». Ad Amalfi continua l'atto II.

Esso rappresenta l'angosciosa certezza di Nora: deve ammazzarsi, convinta com'è d'essere impura, e non ne ha la forza. Non dubita di dover o no morire: ma ha paura. In questa angoscia, per cui ella interpreta ogni parola altrui come allusione al suo stato d'animo (e il poeta artificiosamente si presta al gioco), entrano in ballo parecchi motivi a cui la donna cerca di afferrarsi per non dover morire: la primavera calda e bella, la possibilità che il marito disperato s'ammazzi anche lui, ecc. Per un momento le

passa per la testa anche l'idea d'una separazione: ma è un momento. E mai si sogna di pensare che il marito s'esporrebbe per lei. Così, in ultimo, non vuole ch'egli legga la lettera, non perchè abbia paura del « meraviglioso » (come in *Casa di bambole*), ma perchè vuol protrarre la morte. Qui essa, insomma, non aspetta nessun « meraviglioso ». Nè esclama ancora quel suo « Per mille fulmini e tuoni » che — ha ragione il Litzmann — in qualche modo dimostra com'ella si senta inconsciamente a disagio in quell'ambiente moralistico.

Appena finito il II atto, Ibsen stende il piano scenico del III, e il 18 luglio lo comincia. Dovrebbe mostrare la morte di Nora: con le premesse precedenti altro non è possibile. E invece salta fuori la nuova soluzione: il distacco non corrispondente affatto a tutto il resto. Morire — ella ragiona qui — non servirebbe: perchè lo stesso marito si sottometterebbe a Krogstad. Ma, prima, ella sapeva già che il marito si sarebbe sottomesso, e anche perciò ella voleva morire, per scontare la propria colpa e render libero lui. Non aveva nessuna pretesa eroica verso di lui. Non sentiva affatto gioia al pensiero (neanche non l'aveva) che da lui, direttore di banca, avrebbero dipeso molti uomini, nè si ribellava (come in *Casa di bambole*) a Krogstad quand'egli l'assicurava che il marito sarebbe stato un giocattolo nelle sue mani. Adesso, tutt'a un tratto, ella afferma al marito d'aver sempre pensato che scoprendosi l'affare egli se ne sarebbe addossata tutta la colpa, che per scongiurare ciò ella voleva morire, per dimostrare d'esser lei la colpevole. Dunque ora appena interviene la richiesta dell'eroismo. Ma anche nella testa d'Ibsen questo nuovo elemento è sopravvenuto proprio all'ultimo. Difatti neanche qui Nora pronunzia ancora

« il meraviglioso ». Va via, accennando alla possibilità quasi impossibile del « più che meraviglioso » (« det vidunderligste »). C'è il superlativo, ma il positivo manca (1). L'atto è finito il 3 agosto.

Così lavorando il III atto Ibsen ha scoperto il fondamento del suo dramma. Ci si rimette subito e lo rifà tutto, nell'agosto e settembre, su questo nuovo centro. Tutto il dramma diventa nuovo, non tanto formalmente, ma nell'essenza. Nasce finalmente « il meraviglioso » (« det vidunderligt »), che è la chiave di volta di *Casa di bambole*. E il marito Helmer non solo cambia nome (prima si chiamava Stenborg), ma da quell'« onestà d'uomo cotidiano » con cui era stato concepito teoricamente, e sviluppato poi nella I versione, si va facendo più egoista, ma più finamente egoista, appunto perchè il dramma non è più tra l'uomo e la donna, ma tra un uomo gretto, idealizzato da una donna che deve, per educazione, idealizzare, e talmente, che quand'essa s'accorge della verità, ogni amore e ogni certezza le rovinano. Per questo Helmer nella prima versione, essendo ancora « teorico », cioè più fantoccio, più intenzione, aveva ricevuto dall'accorto poeta una più forte patina di dilettante esteta, la quale gli era più appiccicata addosso che veramente vissuta in tutta la sua portata. Aggiungeva un po' di carne a uno scheletro; mentre qui in *Casa di bambole* è finamente attenuata, perchè è diventata vitale. Difatti anche questa qualità entra nell'azione, aiutandoci a comprendere perchè

(1) In quasi tutte le opere d'Ibsen si può seguire questo processo: via via la persona, vivendo tra i suoi compagni, si modifica, s'arricchisce. Certo però che qui la trasformazione intima è radicale.

e come Helmer burocrata ami tanto la graziosa Nora, e a svelarci meglio il suo carattere sensuale.

Così abbiamo visto passo per passo il processo artistico ibseniano. Potrebbe essere la nostra anche curiosità pettegola, e inutile: se non ci aiutasse a comprendere la personalità sua e il significato dell'opera. Problema: nascita, da esso, degli scheletri teorici delle persone; loro vivificarsi in reciproco contatto: azione. E vivendo la loro vita (anche sulla carta qualche volta; nelle versioni preparatorie Ibsen li lascia un po' sbizzarrirsi, far dello spirito, discutere di cose indifferenti), giudicandosi, penetrano nella loro vera essenza (Nora si scopre mentre giudica Helmer) e ricreano secondo la loro legge tutto il dramma.

È nell'attimo in cui si fanno persone che correggono e trasformano quel che di falso, d'intellettualistico, di vuoto aveva il problema nella testa d'Ibsen. Sono come nuovi dati di fatto, con cui il pensiero, che ha permesso di renderli, deve fare i conti. Difatti per testimonianza concorde di Archer (« Monthly Review », giugno 1906, pagina 16), Jaeger (*H. I.*, Kopenaghen, Gyldendal, 1888, p. 294-5) (1), Conrad e Lindau (in LOTHAR, *H. I.*, p. 126 e p. 120), concepito il problema, il suo primo sforzo è di conoscere tutta la vita passata, tutti i particolari più minuti delle sue persone. È allora ch'egli dimentica quasi il problema, e cerca l'individuo per sè, finchè pensiero e vita si possono fondere e creare l'organismo del dramma. « Io parto sempre dall'individualismo; la scena, il quadro

(1) Traduz. tedesca H. ZSCHALIG, Dresden, Minden, 1897. Vedi anche citaz. brano articolo di JAEGER (numer. Natale, 1887, pagina 23-6 del « Folkebladet ») in *Opere Post.*, IV, pag. 214.

scenico, l'insieme drammatico vengon da sè, e quando vedo chiaro l'individuo in tutta la sua umanità non ci penso più. Anche nel suo aspetto esterno devo averlo davanti agli occhi, fino all'ultimo bottone, come sta in piedi e come cammina, come si comporta, che tono ha la sua voce (1). *Poi, non lo lascio più finchè non s'è compiuta tutta la sua sorte* ». Così, per restar sempre a Nora, nella prima versione noi sappiamo molti particolari della sua vita nella casa paterna, che poi vengono tolti con lo stesso procedimento dello storico che, avendo in cuore la sua anima, cerca e fruga tra i documenti, finchè pensiero e dato diventa fatto.

Il « fatto » d'Ibsen è un dato che avendo infuso sangue al pensiero, ne è poi ridotto all'ultimo minimo possibile. Il dramma ibseniano è proprio al limite della grande arte e della produzione contemporanea: dove la poesia sta per diventare verismo. Su questo filo di rasoio Ibsen (dei drammi centrali) si regge con un travaglio spasimante, come tutta la sua persona lotta fra Kant, Cristo — e Darwin, Spencer. Arriva alla « cotidianità » stilistica, come alla chiarezza quasi muta delle sue persone, con un tale sforzo morale che la pietra stessa diventa fiore e la parola volgare canto. Nessuno può imitare, qui, questo « verismo » ibseniano; bensì tutto il teatro moderno ci si annoda là dove in Ibsen succede la stanchezza e le

(1) E avendo visto così, fisicamente, le sue persone è impossibile che Ibsen sia mai contento degli attori che le rappresentano. Narra il Paulsen, l'Eckermann d'Ibsen, che dopo una magnifica recita di *Casa di bambole* Ibsen se ne veniva masticando un brontolio. Tutto era perfetto; ma « Nora » aveva le mani troppo corte!

parole comuni sono le parole comuni. In Ibsen ciò è un periodo (o momento) brevissimo: i *Fantasmi* hanno ancora una grandezza eroica; l'*Anatra* ha già le ali del simbolo per rialzarsi da terra; il teatro europeo c'è dentro da trent'anni. In Ibsen azione e persone hanno la stessa importanza, anzi sono la stessa cosa; e non solo azione e persone, ma anche le « ragioni giustificative » sono una e identica cosa con loro. In ogni parola che dice un personaggio, anzi in qualunque suo atto, c'è tutto lui, e l'azione stessa, e l'ambiente in cui si svolge. È questa tremenda condensazione che ci fa sentire un po' di freddezza. Tutto è troppo perfetto.

Vediamo la prima scena di *Casa di bambole* (benchè i *Fantasmi* siano anche più caratteristici in questo senso). Leggiamo attentamente le didascalie, che in Ibsen sono tutte importantissime. « Stanza raccolta, messa con molto gusto, ma senza lusso ». Cioè: appena s'alza la tela, ancora prima che nessuno abbia detta mezza parola, il pubblico deve saper subito che chi l'abita non ha molti soldi, ma è raffinato. Difatti « alle pareti pendono incisioni », su un'*étagère* sono disposte porcellane e altri oggetti artistici. L'ambiente è comodo: un grande tappeto copre tutto il pavimento; c'è la stufa accesa, e molte poltrone e sofà e una sedia a dondolo. Una porta mette nello studio di Helmer (1). — Voi vedete come qui, in potenza, c'è tutto.

---

(1) Qualche volta la minuzia diventa esasperazione: p. e. nel *Nemico del popolo* la moglie di Stockmann, perchè il pubblico sappia ch'egli è spendereccio, deve dare al giornalista ospite « un pezzo *molto grosso* di vitello! ».

Sicchè quando Nora entra noi indoviniamo già qualche cosa di lei. Entra canterellando: ecco la lodoletta! È carica di tanti e tanti pacchetti; invece di cinquanta centesimi dà una lira al facchino che le porta l'albero di Natale: ecco la lodola spendereccia. E quando sapete che domanda soldi, sempre soldi, per pagare il grosso debito segreto, dovrete pur ricordare che è una lodola spendereccia, e nello stesso tempo pensare quanto sacrificio le deve costare l'economia. Albero di Natale: Natale, la festa della famiglia: anche il momento, deve essere scelto, sintetico. « Canterella e sorride beata », (« stille fornöjet », « stillvergnügt »): e che attrice potrà mai ripetere questo suo sorriso che esprime una gioia tutta sua, per un segreto che la rende beata, e con cui ella risponde a ogni rimprovero di leggerezza e di poca serietà? (1). Per tutto il dramma Ibsen glielo fa ripetere; qui, perchè prepara la sorpresa di Natale ai suoi; poi, perchè sa d'un'altra sorpresa che tutti ignorano. Questo suo sorriso è il lato grazioso e allegro dello stesso sentimento che quando deve difendersi seriamente le fa buttar indietro la testa in atto di sfida. Nora già qui ha tutta la psicologia del bimbo che prepara di nascosto qualche cosa. E mangia le chicche, che sono proibite (difatti quando prega Helmer di venire si pulisce la bocca). Helmer le dà tutti i nomignoli (allodola, scoiattoletto); ma sempre rimanendo nello studio. E appena lo scoiattolo lo prega di lasciare il lavoro: « Non disturbare! » — grida; poi cede (vo-

(1) Lo stesso è degli occhi di Hilde (in *Costruttore Solnes*), di cui il poeta non si stanca di ripetere che devono avere « espressione indefinibile ». Hilde ha molti punti di contatto con Nora.

glioso della sua grazia); ma entra « con la penna in mano ». E la prima cosa che domanda vedendo i pacchettini, di cui Nora è tanto felice anche perchè non contengono niente per lei, è: « Il mio dissoluto lucherino è dunque uscito di nuovo (primo rimprovero) e ha speso soldi (secondo)? ». Ma sono rimproveri senza serietà; e le tira un po' l'orecchina. Come si fa coi bimbi, la cui grazia malfattrice ci piace troppo per poterla educare, benchè una piccola dimostrazione educativa bisogna pur farla, per la dignità.

Soltanto quando Nora gli accenna che si può far debiti, visto che fra poco egli avrà un lauto stipendio (voi venite a sapere questo particolare importante dell'azione non come fatto a sè, ma come caratterizzante Nora, e Helmer), piglia subito il tono serio: — E se io muoio? — E Nora: — E allora cosa mi potrebbero importare i debiti, se tu morissi? — Ma i creditori? — « Quelli? E chi se ne occupa? Ma quelli son gente straniera »! E Helmer, assumendo posizione: « Nora Nora, tu sei una donna! » (E queste cose le donne non le possono comprendere). Ma, parlando seriamente, i debiti portano nella vita domestica « qualche cosa di non libero e perciò di non estetico ».

Non è ormai chiaro tutto il dramma? Nora che è scoiattoletto e donna (e perciò « bisogna prenderti come sei »), un po' bugiarda (perchè nega di aver mangiato le chicche), che s'infischia degli altri e domanda soldi con la scusa che gli scoiattoletti devono spendere moltissimo (« piccola cantatina e sorriso beato »); e Helmer, con la penna in mano, dilettante estetico che condanna i debiti non per una convinzione morale, non secondo lo scopo per cui si sono fatti, ma perchè turbano l'armonia

estetica della casa, come una tazza da tè con fioretti azzurri stona su una tovaglia ricamata in rosso. E quando pensa alla ricca paga che presto avranno dice, egli: « Ma proprio! È un gusto a pensarci »; lei: « Ah, è meraviglioso! ». E lo ripete tre volte in poche parole; e lo ripeterà in tutto il dramma. È la sua verità e la sua parola. Nora, abbiam visto, è nata con il « meraviglioso ».

Questo suo bisogno non è una semplice qualità di testolina fantastica: è il centro naturale della sua personalità femminile. Infatti, tirata su come una bambola, ella non può ragionare che così: Questi uomini che prendono su di sè tutte le noie e le fatiche per lasciar libera lei, devono essere creature straordinarie, capaci di qualunque eroismo. E di più: Questi uomini che la lasciano in margine della vita, pretendendo da lei soltanto ch'essa li ami, devono necessariamente intervenire quando questo suo amore, per sua propria cieca natura, abbia cozzato contro leggi fatte da loro, ch'ella ignora, per merito loro, del tutto. Helmer pretende che proprio così, ciecamente, essa lo ami: dunque è naturale ch'egli ne accetti tutte le conseguenze (1). — Tutto ciò, si capisce, è da parte di lei assoluta mancanza di vita morale. Ma è appunto in questo terreno che spunta e prospera la pianta del meraviglioso e dell'eroico. Quando nel mondo la legge morale è rilassata nasce l'eroe: e par sempre venuto da Dio, miracolo. Il *sogno* dell'eroe è in tutti noi, nei momenti

(1) Perfino nel momento decisivo Helmer rimane Helmer: appena che l'onore è salvo le dice: « Tu mi hai amato come una donna deve amare il marito. T'è mancata soltanto la valutazione dei mezzi. Ma credi tu che ti ami di meno perchè non hai agito senz'aiuto? »

che subentra una pausa nella nostra persona, cioè nella nostra attività. In una donna come Nora, nella maggior parte delle donne, questa pausa è la condizione normale. Essa è sempre pronta all'eroismo, perchè è convinta che anche l'amato saprebbe essere eroe. Nora ha deciso d'ammazzarsi perchè il marito saprebbe difenderla, a costo del suo onore. A eroismo eroismo.

Ma appena che su questa animazione entusiastica il marito butta addosso la freddezza orribile del suo egoismo, quando la donna vede che a Helmer non balena neanche da lontano l'idea di accettare la responsabilità del fallo, allora *tutto* il suo mondo è distrutto. Ella non può più ammazzarsi perchè non sa più che cosa significherebbe quel suo atto. Ciò che era la sua legge si dimostra vana appena ella s'accorge che non vale anche per gli altri. Ammazzarsi era per lei difendere la propria opera, il propria responsabilità, ma d'impedire che il marito assumendosela rendesse vano il suo atto, la sua falsificazione. Ammazzarsi era per lei difendere la propria opera, il sacrificio di cui è orgogliosa. Ma poichè il marito, senza comprender niente, la giudica un'ignominia, ne è schifato, rifiuta ogni responsabilità, anzi il solo pensiero che altri gliela possa attribuire lo atterrisce — ella deve accettarla lei, veramente, tutta. È questo il momento in cui nasce in lei la vita morale: con la subitanea rivelazione e sbalordimento che sono propri di quella nascita — e che fa stupire tutti i malaccorti interpreti di Nora. Eleonora Duse ha intuito magnificamente ciò, concentrando tutto il fulmineo formarsi della nuova personalità nella brevissima pausa quando Nora che ha visto entrar nello studio il marito incalorito e fremente di desiderio per lei, se lo rivede davanti, dopo un minuto, con la lettera in

mano, freddo, gretto, meschino (1). Proprio quella muta pausa è il fulcro del dramma. E s'inizia quel meraviglioso dialogo represso, in cui Nora a poco a poco, via via che la crisi le si manifesta, trova le nuove parole, tutte nuove, e che aprendosi con lo scatto brutale di Helmer si muta nell'atto d'accusa di Nora contro di lui. È qui che l'amore crolla e la donna diventa un essere umano.

O per lo meno s'accorge di dover tentar tutto per diventare un essere umano. « Io credo d'essere prima di tutto una creatura umana come te — o meglio: io voglio tentare di diventar una creatura umana ». Quegli uomini (e quelle donne) che han gridato contro di lei, e quelle donne che l'hanno entusiasticamente approvata, e si sono fatte di lei un segnacolo in vessillo per la richiesta dei loro diritti, non hanno capito nè gli uni nè le altre, niente. Nora non è nè debole nè forte: è una povera bambola che sentendo battere in lei per la prima volta l'anima umana, si rifugia in solitudine per comprendere che cosa essa sia. Il non cedere alla sua carne, il non continuare a essere incosciente moglie e madre è un atto di forza: ma solo relativamente alla sua infinita debolezza. Ella perchè è debole non può rinascer nuova nella casa dove è stata bambola, non può compiere nessun altro dovere che verso sè stessa, deve andar via perchè qui non riescirebbe mai a verità. Ma se ella è veramente come ce la mostra il poeta (e che altro potrebbe mai essere?),

(1) Vedete anche qui: Nora non può disgiungere le due cose: sensualità e giudizio, perchè in lei sono tutt'e due amore. Per questo il suo amore è sempre più che sensualità, ma nello stesso tempo il suo giudizio non è mai puro.

manterrà naturalmente il suo proponimento di viver sola, come una povera creatura sperduta che coraggiosamente vuol guardare in sè.

— Centomila donne sanno sacrificare il loro onore per il marito — esclama Nora in quel grido che è diventato la parola d'ordine del femminismo. Ma lo fanno senza aver coscienza di che cosa sia l'onore. Ora dunque bisogna che Nora l'abbia. La stessa vita morale l'obbliga a rimaner viva e a ricercare se ha ragione lei o il marito, se ha fatto male o ha fatto bene, perchè il criterio con cui prima giudicava s'è dimostrato alla nuova luce falso. E l'importante non è trovare se il codice o il suo cuore ha ragione; perchè in tutti i casi basterebbe che Helmer fosse un po' superiore a sè stesso, e guardasse un po' — come fa lo stesso codice o i giurati — all' intenzione di questa donna. Nora se procederà nella sua indagine troverà che il codice vale quello che vale, e non importa molto; ma ciò che importa invece è che lei sappia chi è suo marito; che, se lo accetta, non pretenda da lui altro che il massimo delle sue possibilità; è che lei conquisti la ferma coscienza di poter esser moglie e madre. Nora, se giungerà fino in fondo, conoscerà qual'è il suo dovere, e lo accetterà liberamente, mentre prima ne godeva come d'un gioco.

Tornerà? Perchè torni non basta più il meraviglioso, ma occorre « il più che meraviglioso ». E a ogni meraviglia Nora non crede più, appunto perchè non è più la bambola Nora. Ma « il più che meraviglioso » sarebbe che anche Helmer riconoscesse la legge morale. Perchè in realtà Helmer ne è egualmente distante che lei: soltanto ch'egli è freddo, meschino, compreso tutto nei paragrafi del codice; Nora almeno è appassionata e ma-

gnanima. In Nora c'è amore, dunque possibilità di vita vera: e per questo è più simpatica, ha ragione lei, per il poeta e per noi. Mentre Helmer ha, sotto sotto, tutte le debolezze di Nora, senza averne la passione. Come lei è sensuale, anzi come lei tutto il suo amore è sensualità: ma quella di Nora è tale da arrivare al completo sacrificio; la sua non saprebbe rinunziare all'amplesso neanche la notte della morte del suo amico. Amore altruistico e amore egoistico: quello pieno e senza nessuno scrupolo; questo velato per benino di « società », di distinzione. E diceva Zaratustra: « Siete schifosi? Orbene! ricopritevi di distinzione, la mantella dello schifoso ». Pure, ora che le è tolta la donna, ora che deve vedere com'è insufficiente a contener il flusso della vita il suo cuore codificato, nel dolore, anche « il più che meraviglioso » può essere forse possibile. Tutti e due devono rinunziare alla bambola.

Agli esseri umani una sola medicina: il dolore, prodotto dalla verità; una sola salute: l'uomo. In tutto Ibsen non c'è altra massima che questa. Partito, come abbiam visto, dal concepimento di due leggi, maschile e femminile, deve arrivare al suo dramma, che è dramma d'eticità. Per questo nel finissimo discorso del 26 maggio '98 tenuto a un banchetto offertogli dal circolo norvegese « Per la causa della donna » rispondeva con un garbato e perfido sorriso alle acclamazioni delle accanite femministe che salutavan in lui il profeta: « È, certo, molto desiderabile risolvere il problema della donna, così, lateralmente... Io ringrazio per gli evviva; ma devo rinunziare all'onore di aver agito volontariamente per il problema *della causa della donna*. Io, a dir il vero, neanche non so proprio chiaramente cosa sia: *la causa della donna*. A

me essa è sembrata sempre come una causa dell'essere umano ».

Che nessuna suffragetta abbia a imparar niente da queste parole, almeno, se pur niente non ha imparato da *Casa di bambole*? Perchè l'accoglienza a Nora fu strepitosa, ma ignorante. Appena pubblicata, fu rappresentata via via, cominciando dalla Norvegia, attraverso la Germania e la Francia (più tardi), in tutti i paesi d'Europa. I teatri ogni sera rimbombavano di applausi, fischi, imprecazioni, discussioni, entusiasmi. Ibsen aveva messo il dito sulla piaga della sua epoca, come Goethe col *Werther* in quella della sua. E come allora non si capì Werther, ora non si capiva Nora. E come Werther trovò centinaia di imitatori, centinaia di imitatrici trovò Nora. Nora, diventata il « tipo Nora », serve a coprire ogni sorta di contrabbando. Del resto ogni imitazione è intima bugia.

Il Gosse cita un satirico svedese che nel 1886 disse: « se Ibsen avesse potuto prevedere quante donne incomprese avrebbero voluto lasciare le loro case a imitazione di Nora, e quante « donne di chiavi » avrebbero bevuto veleno malate d'amore come Rebecca, egli si sarebbe sparso cenere sul capo e si sarebbe ritirato nel deserto dei tartari ». La malattia noriana fu tale che in Norvegia, nell'inverno 1879, sugli inviti di festini familiari l'ospite metteva un *N.B. Si prega V. S. I. di non parlare assolutamente di Nora*. E Strindberg, uno dei più geniali e maligni diavoli che la terra abbia mai sopportato, scrisse per reazione la novella *Casa di bambole*, dove un sano e rozzo lupo di mare convince la fresca moglietta a non lasciarsi irretire da una occhialuta zitellona femminista e ibseniana, mettendosi a far la corte (un marinaio ha lo stomaco a prova di mal di mare, e si tratta della felicità coniugale)

alla detta zitella. La quale ci sta; e la moglie è guarita (1).

Ma siccome il peggior nemico della donna, diceva Weininger, è la donna, molte donne, per la stessa falsità in fondo con cui le più acclamavano, si ribellarono contro di lei, che abbandona i figli. E passi per le buone mamme di famiglia che non hanno poi l'obbligo di star a metafisicare su un'opera d'arte; ma il bello fu che si ribellarono anche alcune attrici, fra cui p. e. la Niemann-Raabe; la quale dichiarò non avrebbe recitata *Casa di bambole* se Ibsen non la faceva restare a casa sua (Naturalmente la sera prima essa avrà recitato *Lady Macbeth*: nota lo Schlenter) (2). E Ibsen dovette cedere, perchè nessuna legge difendeva i diritti d'autore danese o norvegese in Europa (la Danimarca accetta la convenzione di Berna (1883) appena nel 1903); e per non subire impiastramenti d'un qualunque suggeritore o capocomico bestia, amputò lui, protestando, l'arto sanissimo. Del resto

(1) La novella è tradotta nel buon volume *Anime nordiche*. Novelle danesi e scandinave scelte e trad. da G. PEYRETTI, Firenze, Sansoni, 1909. — Quasi in ogni opera di Strindberg c'è una puntata o una caricatura contro Ibsen, « la vecchia zitella ». E come Strindberg misogino non si spiega che con la profluvie femminista della Svezia, Strindberg antibseniano non si comprende se non si ricorda che, per testimonianza del grande romanziere svedese Gustav af Geijerstam, ci fu in Svezia un periodo che la prima cosa chiesta dallo studente alla bella era: « Cosa pensi d'Ibsen ? ». — E la risposta decideva dell'amore. — Per le satire, parodie, ecc. scritte su « Nora » vedi J. B. HALVORSEN, *Bibliografiske Oplysinger til H. Is. samlede Vaerker*, Köbenhavn, 1899, v. VI, p. XIV-V.

(2) A proposito di Nora l'attrice Hennings ebbe, pare, una lunga discussione epistolare con Ibsen. Ma anche questa (come tante altre) fa parte dell'Epistolario ancora inedito del poeta.

egli era un autore molto accondiscendente, quando il dramma era già scritto come voleva lui e tutti lo potevano leggere: all'amico Conrad (diario pubblicato nel libro del Lothar) confessava che secondo lui il pubblico bisognava educarlo a piccole proporzioni (1).

Dopo *Casa di bambole* Ibsen si prende il solito anno di attivo riposo. Si trasferisce a Monaco, passa l'estate con Jonas Lie a Berchtesgaden; ma poichè il figlio Sigurd non può dar la tesi di laurea a Cristiania senza assoggettarsi prima a un esame di filosofia (e Ibsen naturalmente infuria

---

(1) La nuova fine aggiunta è naturalmente un non senso sentimentale, che distrugge tutto il dramma. Ma poichè non è stata mai pubblicata, credo, in italiano, diamola come documento dello stato d'animo del pubblico in generale, e della piccola borghesia tedesca in particolare. V. *H. Is. sämtl. Wer.*, vol. VI, p. XXIV; oppure *Nora*, trad. dal LANGE, *Reclam*. (La fonte è il «Litterar. Echo», 1900, p. 363-370).

Quando Helmer le domanda che cosa è «il più che meraviglioso», ella risponde: «Una tale trasformazione che la nostra convivenza diventi matrimonio». E va via. Invece nella chiusa ridotta, mentre sta per andarsene:

HELMER. — Bene, allora va (*la piglia per un braccio*). Ma prima devi vedere i tuoi figlioli per l'ultima volta!

NORA. — Lasciami, lasciami! Non li voglio vedere! Non li posso vedere!

HELMER (*la obbliga verso la porta a sinistra*). — Devi vederli (*apre la porta e dice a bassa voce*) Vedi: dormono quieti e pacifici. Domani, quando si svegliano e chiamano la mamma, domani — sono orfani.

NORA (*tremando*). — Orfani!

HELMER. — Senza mamma, come sei stata tu.

NORA. — Orfani! (*lotta internamente, lascia cader la valigia e dice*) Commetto peccato contro di me, ma non li posso abbandonare (*S'accascia davanti la porta*).

HELMER (*pieno di gioia, ma piano*). — Nora! (*Cala il sipario*).

contro « la banda nera dei teologi » che spadroneggia le cose di Norvegia), tutta la famiglia Ibsen si ristabilisce nel novembre dell' '80 a Roma, dove Sigurd si laurea in legge nell' '82. A Roma Ibsen rimane quattr'anni, allontanandosene l'estate o per i bagni o per la villeggiatura a Gossensass, sotto il Brennero, che in questi ultimi tempi (dal '76) è diventato il soggiorno estivo preferito d'Ibsen.

Della sua lunga vita in Italia nessuna traccia, si può dire, rimane nel suo spirito e nella sua opera; se non quella laude e gaudio del sole e della libertà meridionale che si ripete come tema fisso in tutti i suoi drammi. Sapeva abbastanza bene la nostra lingua (1), ma pare che non gli servisse che per l'uso giornaliero della vita in Italia. Ogni tanto nelle sue lettere di quest'epoca usa una parola o un'esclamazione italiana; e nella sua relazione del viaggio nell'Alto Egitto dice che le sue cognizioni di « lingua franca » lo aiutano a farsi intendere dagli abitanti. Ma di libri italiani deve averne letti assai pochi o punti (2). Basta pensare ch'egli si lagna del povero movimento colturale d'Italia vivendo proprio in quella Roma sommarughiana dove s'è affermata tutta, si può dire, la letteratura della nuova Italia: Carducci (già allora maestro), d'Annunzio, anche Pascoli sebbene di sfuggita, Verga, Scarfoglio, la Serao, Capuana ecc., gente questa ignota a Ibsen. E Ibsen ignoto a loro.

Pure già allora egli comincia a esser conosciuto e ce-

---

(1) Sapeva anche il tedesco (e lo scriveva), e l'inglese e il francese. Ma per modo di dire. In realtà, dice il Gosse, piuttosto che impararli li stà dimenticando, e si riduce a leggere solo il danese-norvegese.

(2) Dante, sì, ma tradotto.

lebre in Europa. È nella piena maturità del suo ingegno e della persona. Il suo traduttore inglese W. Archer così ce lo descrive in quello scritto che abbiamo già citato:

« Aspettai circa un quarto d'ora nella stanza, stando vicino all'uscio, quando esso s'aperse e entrò un uomo di statura sotto la media con spalle molto larghe e una gran testa leonina. Indossava un lungo abito nero a larghi risvolti, su uno dei quali era appuntato un nastrino rosso. Lo riconobbi subito, ma rimasi un po' male della sua bassa statura. Per quanti esempi famosi ci siano del contrario, istintivamente si associa la grandezza con l'altezza. La sua statura naturale era anche diminuita dall'abitudine di sporgersi col busto leggermente in avanti, abitudine presa senza dubbio per la miopia e per il bisogno di veder bene le cose. Si muoveva molto lentamente e senza rumore, con le mani dietro la schiena: e sarebbe apparso una persona nè molto importuna nè addirittura molto significante, se la testa fosse stata proporzionata strettamente al resto. Ma nulla d'insignificante aveva l'alta fronte poderosa, coronata da una criniera di capelli grigio-acciaio, gli occhi piccoli e pallidi ma penetranti, dietro gli occhiali cerchiati d'oro, la sottile bocca, incassata agli angoli in una curva indicante una volontà ferrea, fra i folti « favoriti » del colore grigio-scuro dei capelli. Nella sua fisonomia l'osservatore più rozzo non avrebbe potuto non riconoscere forza e carattere; sebbene assai difficilmente si potesse indovinare che la sua era forza di poeta e il suo carattere di profeta. Sviati forse dal nastrino rosso all'occhiello e dall'espressione riservata e quasi segreta delle linee della bocca chiusa e serrata, ci s'immaginava piuttosto di trovarsi di fronte a un eminente uomo di stato o a un diplomatico ».

Così « abbottonato », passava lunghe ore seduto al tavolo d'un caffè: allo stesso tavolo sempre, dello stesso caffè, dirimpetto allo specchio riflettente i volti e il passo di tutti che entravano. Era lo specchio la sua spia, e il tavo-

lino, ingombrato dai giornali ch'egli leggeva fino agli ultimi avvisi di quarta o d'ottava pagina, la sua specola d'osservazione sulla vita. E guai a chi lo disturbava. E raccontano anche che se entrando al caffè, qualche inconsapevole malaugurato aveva già occupato « il tavolo di Ibsen » egli gli si sedeva di fronte e lo inquietava di tali occhiate che l'intruso abbandonava il posto.

È a Roma, nel novembre dell' '80, che comincia a pensare ai *Fantasmi,* e li scrive a Sorrento nell'estate dell' '81. Il dramma è, anche cronologicamente, centro dell'opera ibseniana, centro storico, si capisce, non capolavoro (I *Fantasmi* sono anzi uno dei lavori inferiori). Le lettere e le testimonianze del tempo ci dicono come Ibsen proprio in questi anni pensasse di scrivere la propria biografia poetica, la storia delle sue opere, intese come progresso d'un tutto organico; ed è di questi anni la dichiarazione ch'io ho scelto a motto del libro. Era nella sua piena maturità, al culmine tra la lunga gioventù, certo dubbiosa assai, ma convinta, in fondo, d'una sua certezza conquistata durante gli anni critici della sua lunga adolescenza, e la maturità ricca di esperienza, ma anche di contraddizioni sempre più marcate, di rotture più gravi nella compagine brandiana. Da Brand a Nora si afferma; anche se sotto, lateralmente, cova il disastro di Giuliano; ma già la chiusa di Nora è un punto di domanda, è una lacerazione violenta non una composizione di dialogo. È veramente reale la libera persona umana? Esiste il « più che meraviglioso » ? Non è un « raptus » la crisi di Nora ?

Questo stato d'animo che comincia a essere incerto fra l'affermazione dell'individuo, unica salvezza, e il dubbio sulla reale consistenza dell'individuo è abbastanza chiaro

nei primi appunti per i *Fantasmi,* appunti insolubilmente oscuri e contradditori a leggerli così come stanno, benchè al solito siano citati in blocco quale uno e centrale germe e commento. La sorte di Elena Alving, p. e., è fissata così: « Sposarsi per motivi esterni, che siano pure religiosi e morali, porta la nemesi sulla discendenza ». Il diritto dell'individualità è dunque l'unico, tremendo dovere. Ma, poche righe più sotto: « Se l'uomo pretende di vivere e svilupparsi umanamente, ciò è megalomania. Tutta l'umanità e specialmente i cristiani patiscono di megalomania ». E ciò non è pensato in bocca d'un personaggio, è affermazione del poeta: « Lo sbaglio sta in questo, che tutta l'umanità è mal riuscita ». È ben vero che oggi di fronte ai vecchi valori morti s'afferma una corrente di vita nuova: « la vita spirituale fiorente magnificamente nella letteratura, nell'arte ecc. », ma il tono generale del dramma deve essere appunto il dissidio fra ciò e « tutta l'umanità su via sbagliata ».

Se il dramma vivesse questo contrapposto, avremmo fatto un gran salto e saremmo già all'*Anatra selvatica* o a qualche cosa di simile. L'apparenza dannosa, l'ostacolo alla verità, il « fantasma » non sarebbero i precetti sacrestani di Manders, ma la nuova, la viva persuasione a cui è arrivata con lo spasimo della sua vita Elena Alving. Ma è evidente che invece proprio questa lotta è lo schema del dramma, già dal primo appunto che Ibsen ne scrive:

« Il lavoro sarà un brano della vita. La fede sotterrata. Ma non è permesso di dirlo. « L'asilo » — per amor d'altri. Devono esser felici, ora — ma anche ciò non è che apparenza — Tutto è: Fantasmi.

Un punto principale: Lei era prima credente e romantica — e ciò non vien cancellato del tutto dalla persuasione conquistata poi — Tutto è fantasmi ».

Dunque è proprio il passato, le sue credenze, le sue leggi, i suoi delitti la germinazione venefica del cadavere che corrode la carne viva; è la speranza e il diritto alla felicità, finalmente, di Elena, il bene e il vero: benchè vani, come la salute apparente di Osvaldo è tenuta su da una spina dorsale tabescente. Questo è il dramma: ma il dubbio contradditorio, che abbiamo accennato, è, dev'essere per forza, presente. Ciò forma, come vedremo, il carattere di transizione dei *Fantasmi*.

C'è il morto, dunque, a bordo; e quando si avrebbe il coraggio di buttarlo in mare la peste è già in noi. Nel nostro petto ormai ci sono le due tendenze e i due comandi, e la lotta perciò ne è così chiusa e cupa. Il dramma ibseniano comincia per lo più con una speranza d'effusione, quando i protagonisti credono che i loro sforzi stiano per essere premiati, che cominci finalmente un'era nuova; e proprio in questa loro speranza, in questo primo passo illusorio alla felicità il lettore s'avvede che l'interno è già tutto tarlato e che al loro primo grido più energico e appassionato del solito essi crolleranno in rovina. Il passato colpevole, ch'essi non ricordano più o non sanno o credono d'aver già scontato, si rivela nelle sue irrimediabili conseguenze proprio quando sta per cominciare la vita nuova. Ed essi, atterriti all'improvviso, cercano di giustificarsi e di riversar la colpa sugli altri; ma lo stesso svolgimento serrato, avvolgente, indeprecabile del loro peccato li obbliga a stringer il cerchio delle loro accuse più strettamente intorno a sè, come sempre più strettamente nella loro famiglia, sui loro cari essi ne patiscono gli effetti;

finchè proprio nel momento in cui angosciosamente si riconoscono colpevoli, la colpa stessa scoppia in pieno e li travolge, con nell'anima l'orrore della vera realtà vista nell'ultimo attimo. Non c'è riscatto. Se non nella grandezza morale con cui sono scesi nel loro abisso interiore, e han giudicato imparzialmente tutta la loro vita, e si sono condannati. In quell'atto, in quell'accettare su di sè il loro destino nel momento che pur sentono d'esserne stroncati, sta la magnanimità tragica del dramma ibseniano.

Guardate la conseguenza drammatica dei *Fantasmi*. Osvaldo è tornato dalla mamma proprio nel giorno che l'ultima traccia del peccato — essersi venduta al bel tenente Alving sacrificando il suo amore — sta per esser cancellata: con i soldi ereditati dal marito ella ha fondato un asilo di carità. Dunque finalmente tutta la sua opera è compiuta, e ora potrà godere di suo figlio, salvato da lei con una vita di durissimo sacrificio. Ma Osvaldo da Parigi è tornato con nuove idee, e l'ambiente nebbioso piovoso del fiord natio l'opprime. La madre sente che egli tornerà ad andarsene, ma non vuol confessarlo. È Manders che le mostra ruvidamente la realtà, iniziando « la giornata di giudizio »: ella approva dunque le idee del figlio — e proprio per quelle idee il figlio s'arrogherà il diritto di far ciò che più gli piace. Ella è stata colpevole verso il marito e il figlio: e il figlio l'abbandonerà. Manders così pronunzia la sentenza capitale su tutta la vita di Elena Alving.

Contro la quale ella è certa, moralmente, di potersi giustificare. E comincia a rivelare una più profonda verità (che completa e dà nuova luce a tutto l'antecedente), cioè pronunzia un più profondo giudizio. Sentite com'è solenne il momento:

SIGNORA ALVING (dopo una pausa, lentamente e dominandosi): Ora ha parlato lei, signor Pastore; e domani lei terrà un discorso ufficiale in memoria di mio marito. Io, domani non parlerò. Ma ora, dirò a lei qualche cosa, come lei l'ha detto a me.

E prima di tutto egli non può saper niente di lei perchè egli l'ha lasciata sola. Dunque anche lui è in colpa; e in tutti i casi non la può giudicare. Ascolti: il marito è stato un indecente farabutto, ed ella ha dovuto allontanare il figlio perchè o non fosse corrotto dal padre o non lo dovesse disprezzare. — Ma nel momento ch'ella ha rovesciato l'atto d'accusa su Manders esterrefatto, e afferma con un respiro che finalmente l'asilo la libera del denaro per cui s'è venduta, Osvaldo nel salotto accanto sta ripetendo le gesta erotiche del padre, con l'aggravante che il peccato del figlio s'esercita sul frutto del peccato paterno: Regina gli è sorellastra.

Il passato dunque è sempre presente. E il secondo atto, che segue al primo senza pausa, s'inizia con l'affermazione di questo nuovo elemento. La difesa di Elena non vale o almeno non basta più: difatti, se ella fosse stata sincera con il figlio, se Osvaldo avesse saputa la verità, l'orribile fatto non sarebbe accaduto, il passato non si sarebbe ripetuto, i fantasmi sarebbero stati dispersi. Ma è proprio la forza morta del passato, sono proprio i fantasmi, che le hanno impedito d'esser sincera: causa e effetto congiunti senza scampo.

SIGNORA ALVING... Quando sentii là nella stanza Regina e Osvaldo, mi fu come se vedessi fantasmi innanzi a me. Ma io credo quasi, Manders, che tutti noi siamo fantasmi. Non soltanto ciò che abbiamo ereditato dal padre e dalla madre s'agita nel nostro sangue. Ma tutte le antiche, morte

idee e tutte le vecchie, le morte credenze, e l'altre cose. No, ciò non vive in noi; ma è però nel nostro sangue, e non possiamo liberarcene. Se io prendo in mano un giornale e vi leggo, è come se vedessi strisciar fantasmi fra le righe. Tutt'intorno in tutto il paese devono vivere fantasmi. Devono essere numerosi come la sabbia al mare. E perciò tutti noi abbiamo tale disperato orrore della luce, gli uni come gli altri.

Manders che non vede come siano proprio i fantasmi che producono i fantasmi, tenta ancora una volta di ritorcere tutta la colpa su Elena: ecco il frutto delle sue letture! E anche questa accusa gli è rimandata definitivamente: da essa s'era partiti per toglier la speranza alla donna, con essa egli tenta di conchiudere in modo che tutto, anche la rovina del figliolo, pesi sulle spalle di lei: sappia egli dunque che colpa n'è lui, che fu il suo rifiuto, l'averla abbandonata, causandole quello stato d'animo e quelle idee che per lui sono la prima origine di tutto il male. Così il dibattito si chiude con la massima pena all'accusatore Manders:

MANDERS (a bassa voce, scosso). Questo dovrebbe esser il frutto della lotta più dura della mia vita?

Ma Elena non è crudele come lui, perchè sa d'essere anche lei in colpa. Ancora, forse, si può rimediare. Il passato non è morto; ma forse lo si può vincere. E a questo punto, perchè anche questa speranza si dimostri vana, Osvaldo racconta la sua verità: egli è consunto. — Dunque tutto è inutile. Nelle sue stesse viscere ella ha covato la malattia dell'adorato figliolo. Non sarebbe bastata la sincerità; la sua iniziale colpa d'essersi venduta, in nessun modo avrebbe potuto esser pagata: ora si scopre nel suo vero significato tragico. — Ma la donna, eroina,

non dispera ancora: tutta la colpa è sua; è stata lei a vendersi, è stata lei a non render lieta la casa di Alving obbligandolo così a cercar svago nel vizio: dunque tutto su lei — ora può raccontare la verità al figliolo. Giacchè ella s'offre vittima al destino, il destino compirà la sua opera, ma non cadranno gli ideali. Nella rovina di tutto, essi rimarranno. E l'asilo brucia.

L'atto terzo, che segue senza pausa al secondo (come il primo si chiude col fatto che simbolizzava l'elemento che sarà discusso nel secondo, così il secondo con l'elemento simbolico del terzo), rappresenta il crollo anche di questa eroica salvezza. Appena Elena ha parlato, Regina si fa pagare, saluta e va via; Osvaldo rimane indifferente. Anche l'amor filiale è un fantasma, anche quest'ultimo ideale, per cui ella ha tentato di sacrificare fin l'ultima goccia della sua persona. Unico effetto della verità è che Osvaldo non ha più Regina. — È dunque la madre che l'ha fatta andar via, ella, sola, abbandonata da tutto e da tutti, veda il figliolo inebetirsi fra le sue braccia. Ebbene: anche questo sia accettato: « Il figlio ha la madre, che lo cura ».

Ma non basta, non basta. Il figlio non può ridiventar uno scemo bimbo. La madre dunque che ha fatto andar via Regina, sia ricompensata del suo eroismo: compia ella, che gli ha dato vita non chiesta, la vita infetta, compia nel suo materno cuore, ciò che Regina avrebbe certo compiuto nella egoistica indifferenza: ammazzi il figlio.

E Elena Alving promette, negando. E ancora, una definitiva disperata volta, tenta d'opporsi al destino. Non ha più armi: per salvare il figlio ella ha spremuto tutta la sua anima, e non le resta per lui che la semplice e divina maternità. Gli canta la ninna nanna:

« (china su di lui) È stata una tua orribile immaginazione, Osvaldo. Nient'altro che immaginazione. Tu non hai potuto sopportare le troppe tensioni. Ma ora tu devi riposarti. A casa tua, sul cuore della mamma, figliolo. I tuoi più lievi desideri ti saranno soddisfatti, — come allora, quando tu eri ancora un piccolo bimbo. — Così. Ora l'attacco è passato. Hai visto, come passò, tanto facilmente. Ma se io lo sapevo! — E vedi, Osvaldo, che magnifico giorno ci giunge? Splendor raggiante di sole. Ora appena tu puoi veder bene la tua patria ».

Ancora, non più speranza, ancora la promessa. Ma, mentre canta la mamma, non s'addormenta e non sogna il figliolo; il male fulmineamente cova in lui, ed egli afferma inebetito l'ultima richiesta: il sole. E urla e esige quel sole che è mancato, per colpa di lei, per colpa di nessuno e di tutti a lei, al marito, a Osvaldo. Tenebrosa vita, raccapricciante vita di fantasmi, che quando arriva a esprimere tutto il suo spasimo anelante, tutto il suo disperato difetto; mancanza di luce, verità, gioia, purezza, è già il grido d'uno ch'essa ha generato e sfatto.

E la madre che in questa vita ha generato sfatto il figliolo, che s'è esaurita per opporsi a lui e per salvarlo, ha dato la parola d'ucciderlo. La tragedia — cupa, atona, fissa — continua. Nessuna cosa basta.

Non c'è respiro, non c'è aria. Vi sembra d'esser sempre giunti al massimo della sofferenza, dove la sorte almeno per un attimo debba arrestarsi rispettando la grandezza del dolore: ma non è mai il culmine, non c'è culmine. Fatto, agnizione, espiazione, effetto della colpa tragica, è l'unico, contemporaneo, identico elemento del dramma; anzi questo tremendo, anonimo peccato in tutte le sue forme, conseguenze, posizioni è tutto il dramma, dalla prima scena all'ultima.

Difatti: dov'è la colpa in questo implacabile organismo tragico? Sì, in principio, voi, e i personaggi, vi illudete di poter risalire a qualche concreta e precisa causa: ma via via che la verità d'azione si scopre, ogni causa si dimostra ad una ad una insufficiente: le nuove idee « immorali », il ritorno d'Elena in casa del marito, la sua vigliaccheria; e neanche la prima e capitale, da cui ha avuto origine tutta la maledizione, l'essersi venduta seguendo il consiglio delle vecchie zie, non è capace più di reggere la serie delle conseguenze. Difatti anche il poeta nella seconda metà del dramma, cioè proprio da quando sappiamo che Osvaldo sconta le colpe del padre, non ce la ricorda più. Sarebbe più che ingiusto, assurdo, che in quella colpa avesse origine anche la malattia del marito! come pretendono i più dei critici che per amor di razionale giustizia diventano più che ingiusti, assurdi. In realtà, invece, nel dramma che fino qui giudica e manda, nessuno a questo punto può più distinguere colpa, conseguenze, pena: ma tutto è un incalzare di effetti reciproci, un processo anonimo che si compie senza nessuna legge nel sangue dell'uomo. È un organismo tragico che procede come la macchina che ha stritolato l'uomo.

Perchè le stesse persone drammatiche non hanno parola nè gesto fuor di questo implacabile sistema fatale. Guardatele come cercan di sfuggire agli occhietti impenetrabili e taglienti del poeta, come la realtà tenta di nascondere la sua vergogna. — Pastore Manders, è lei proprio onestamente certo che nelle nostre pulite famiglie borghesi non ci sia nessun fratello amante della sorella? Pastore Manders, dritta coscienza morale, non vede lei che l'unica cosa possibile per Osvaldo è amare la figliola di suo padre? Pastore Manders, Elena Alving, non vi

siete accorti che il « Ciambellano Alving », bruciato l'asilo con cui voi vi infingevate di salvar la sua memoria, è diventato il titolo ruffiano del bordello di Engstrand? E fu proprio, almeno Manders deve credere che sia, la sacra funzione rituale di Manders, le sue sante candele, a dar fuoco all'asilo. — Perchè il poeta non perdona. Non cede. Fan pietà queste persone, come cercan di sfuggire al consecutivo stritolamento del loro essere, come si dibattono per non essere assorbite nella logica del dramma. Ma il poeta stringe un giro del sillogismo, ne stringe il secondo, e il terzo — ed egli sa, godendo con quel suo ghigno breve dei muscoli della bocca, ch'esse non urlano perchè sono troppo grandi per urlare, che non possono, nessuno può, ribellarsi a questo processo di scarnificazione perchè è la loro stessa verità, scoperta da essi, il sillogismo e la stretta e la sorte.

Chi può dire che queste creature non siano vive? Dove in esse riuscite ormai a sentir l'eco dell'idea da cui sono nate? Dove parla il poeta? « In nessun mio dramma l'autore è stato così fuori, così assolutamente assente che in quest'ultimo ». Chi di esse « ha ragione » ? Non certo, sta bene, Manders; ma, e Elena? Manders è giocato da Engstrand, e sarà magari giustizia; ma Elena cosa sa rispondere a Regina quando dichiara che gli scrupoli morali non le importano nulla, e afferma il suo diritto al più crudo egoismo e le rimprovera d'averla educata come una signorina? Elena è l'eroina; ma non è naturale l'indifferenza d'Osvaldo? Sono tutte creature vive, creature con piena e coerente ragione d'esistenza.

Ma vive in un lor modo speciale. Manders, p. e. (per non prender la protagonista, chè in lei s'impernia naturalmente il dramma), noi, sì, lo conosciamo, da salutarlo se

passasse per strada. Si ripete, è vero, in molti drammi d'Ibsen, ma è qui un individuo, non un tipo. Ogni sua parola desta un'eco in chi s'è guardato un po' attorno nei paesi protestanti. È un po' comico, perchè la sua insufficienza è comica; ma non ha quasi neanche un tratto caricato: se vorreste ridere di lui, dovete ricordarvi che Elena lo ha amato, lo ama, gli sta per gettare le braccia al collo, perchè è quasi grande quella sua ingenua fede e quella sua morale che gli ha fatto rinunziare alla giovane amata venuta da lui per darglisi. Dunque è una persona, e nient'altro. Ma come lo conoscete, dov'è contenuta tutta la sua personalità, senza una sfumatura che ne scappi? Nella funzione del dramma. Che abbia una certa grandezza, che almeno sia stato un giovane caldo e convinto, lo sapete perchè Elena era innamorata di lui. Ma il poeta non ve lo dice così, non vi racconta niente: egli vi fa sapere indirettamente che Elena, benchè innamorata di lui, s'è venduta a Alving. — Che la sua morale lo faccia debole e pur intollerante lo rilevate dal fatto che, rimandata Elena a casa, egli non si è fatto più vedere, benchè ora creda di poterla giudicare. Ma il poeta dice: la verità su Elena e Alving è tutt' altra (quest'è l'importante), e Manders non può giudicarla perchè s'è allontanato immediatamente dalla casa (1). — Voi lo vedete credente sì, ma pauroso del suo buon nome, dal fatto che non vuol assicurare l'asilo perchè la gente potrebbe malignare sulla sua poca fede nella provvidenza

(1) E ciò serve anche a render necessario il racconto di Elena, in modo che anche il pubblico viene a sapere. Ma abbiamo visto che non è racconto, bensì difesa e giudizio.

(E questo tratto è forzato, come e perchè è forzato l'effetto che ne deve seguire). E Manders è vigliacchetto, perchè egli, non volendolo assicurare, non vuole però aver la responsabilità della decisione. Ma state in guardia!: il poeta sta contemporaneamente preparando una necessità tragica: chi è colpa che l'asilo bruci? Nessuno. Niente, di tutti i soldi maledetti di Alving, deve restare. — Ma se rispondete che dunque le persone non vivono che per il dramma — rifate l'analisi in senso inverso, e vedrete che tutta la favola scaturisce dai loro caratteri. E così in tutti i drammi ibseniani del periodo centrale: una tale identità matematica di tutto con tutto che qualche volta vi fa paura e qualche volta vi fa sospettare.

È vero che più o meno così son fatti i drammi di tutti i poeti. Ma se osserviamo bene vediamo che a ogni poeta importa più o la vita delle sue creature (e sono poeti) o più il dramma (e sono costruttori). Lì le creature vivono e godono, anche se dolorosamente, tutta la loro vita; qui la persona è stecco dritto, incurvato, torto. Quelle cantano; questa urla. Quelle s'effondono liberamente nella loro azione lirica; questa, se non fa mille gesticolamenti variopinti, arriva a diventare la «realtà» fotografica del Gran Guignol.

Ibsen sta, d'anima e di storia, nel mezzo. Le sue creature sono soltanto per il dramma; ma il dramma è soltanto le sue creature. Non sono nè foglie e fronde, nè stecchi con tosco. Partito dai grandi poeti tragici, attraverso Hebbel e Ludwig, che conosce molto bene, egli tiene il ponte che li unisce ai pigmei contemporanei. Egli ha rinunziato al verso e voluto la prosa. Non ha accettata la realtà con abbandono passivo; ma s'è impadronito assalendola dal centro, dalla piazzaforte della sua

verità. Il suo mondo è la giornaliera società in cui viviamo; ma egli ne è il poeta, per cui la nostra più intima vita sa la sua vergogna e il suo dolore e ha il suo giusto senso. È ancora l'unico poeta che attesti di noi nella storia.

Le sue parole a prima vista sembran le nostre solite, cotidiane parole, e lo straordinario gravare che il poeta fa su di esse, l'aria di meditata profondità e di mistero con cui le attornia sembra magari un'aggiunta esterna, come quand'uno dicendo delle cose banali a un tratto s'arresta alzando gli occhi al cielo per far comprendere ai profani che nella sua bocca parla il sapiente. E qualche rara volta è veramente così. Ogni arte, che canti o che parli, ha il suo limite inferiore, anzi è posta a precipizio su esso. E questo è il limite d'Ibsen. Non è la retorica della nota sostenuta fino alla raucedine per dissimulare il vuoto della parola; è la retorica del soffiarsi il naso con significato simbolico. Quella è la falsità d'un popolo innamorato delle parole; questa, come dice ottimamente il Suarès, d'un popolo che fa troppo uso di ideali. Ma questo difetto è la boria e la stanchezza d'una grande virtù. Vediamo.

In una lettera (15 genn. '74) Ibsen dice che dovendo mettere in scena degli individui insignificanti e comuni non può usare il verso, in cui si confonderebbero le esili sfumature dei loro caratteri. Naturalmente, detta così, la cosa è assurda. Non è che le persone della nostra epoca siano meno distinte fra loro che nelle passate, benchè, apparentemente, esse di più s'uniformino nei modi, negli abiti, nel tipo di vita esterna. Ma è che Ibsen afferma fatto della vita il modo di vedere del suo occhio lirico. Egli non estolle gl'individui dall'uniformità, cantandoli epicamente in ciò che hanno d'essenziale; sibbene, data

una generale somiglianza incolore di tono, li dispoglia lentamente nell'azione dagli strati della comunanza sociale, finchè denudato il centro, il dramma è compiuto — e ognuno è solo. Tutto è permesso quando s'inizia il dramma; basta aver il coraggio di stracciar i veli e i modi cortesi. E nel far ciò il poeta adopera un procedimento pudico, serio, contegnoso, stoico, che si vergogna della debolezza delle effusioni, sta in guardia per non scoprire il punto di presa della sua anima, non si esprime che nel dialogo del fatto; lo stesso istinto e proposito di nobiltà e timore maschile che informa la vita d'Ibsen, e che è proprio della vita sociale d'oggi, a cui è modello in fondo il tipo inglese. Ibsen ha soppresso il monologo e il *couplet* lirico allo stesso modo che noi, reagendo alla moda dei « geniali appassionati », non vogliamo urlare la nostra gioia e il nostro dolore, ma ci serriamo il petto con le mani proprio nei momenti di più intensa eccitazione. È questo dunque il realismo ibseniano?

Cos'è insomma la benedetta « verisimiglianza » o « prosaicità » d'Ibsen di cui sempre si ragiona? La verisimiglianza artistica, se l'arte è vera, non è che la fedeltà con cui il poeta obbedisce al proprio modo di veder le cose (1). « All'ingrosso, lo stile deve uniformarsi al grado

(1) Perciò il poeta ha sempre — benchè cieca — ragione quando afferma che soltanto la sua arte è « vera »; e il pubblico critico quasi sempre torto quando afferma che quella o questa opera sia « inverosimile », cioè non è « vera » per lui, causa il suo particolare senso e gusto e esperienza che le oppone. E dico quasi sempre, perchè altre volte « il difetto di verisimiglianza » non è che un'espressione poco chiara di critica giustissima: il pubblico non s'è potuto disinteressare delle proprie preoccupazioni perchè l'opera è in sè contradditoria, cioè infedele, cioè inverosimile.

di idealità che informa la rappresentazione »: dice stupendamente Ibsen. Cosicchè il verismo, p. e., non è mica un'arte che sia riuscita a rappresentare fotograficamente — cioè non rappresentare — la realtà, non è un'arte più « vera » dell'altre — a meno che non la si confronti con quella ormai falsa e vuota dell'idealismo contro cui essa aveva reagito: e in questo senso ogni reazione è più « vera » dell'infalsificata azione, ogni disgustato torna alla natura, e il riconoscimento d'una bugia è più completa verità. Ma tolto questo suo significato storico, il verismo è una nuova convinzione morale, « un grado d'idealità », che vede in modo differente il mondo. Sotto ogni frase e ogni parola verista c'è la premessa che non esiste gerarchia di valori umani, che tutte le cose sono egualmente vere, buone, belle, oppure brutte, false, cattive davanti al sentimento di appassionata solidarietà umana, o alla fede di Dio, o alla negazione assoluta di Dio, alla pseudomorale estetica per cui non esiste valore e realtà altro che nel purificante gioco dell'arte. Queste opposte ragioni danno l'opposto tono lirico del verismo d'uno Zola, d'un Verga, d'un Tolstoi e di chi volete.

Anche Ibsen è dunque verista. Ma nello stesso senso — benchè in un piano un pochettino più basso — che sarà verista il Dio cristiano che giudicherà le nostre anime nude nel *dies irae*. Verista dunque sulla linea di Dante, senza la sua violenza profetica. Difatti quelle sue giornaliere e povere parole, in cui Ibsen ha represso tutta la sua catiliniana facilità morale e poetica, s'alzano a severo canto quando l'intima personalità della persona e del dramma è disvelata nell'atto giudicante; e l'atto stesso è sempre iniziato con una solennità quasi ieratica, corrispondente alla solennità del momento. Ogni volta che le per-

sone ibseniane devono raccontare l'antefatto, la verità segreta, cioè devono esprimere, come abbiam visto, il giudizio sull'altrui e loro vita, si siedono una accanto all'altra e fan preludio al loro racconto. È proprio qui, in questo « siediti qui accanto a me » (che gli attori trascorrono o insentimentaliscono), che per l'animo del lettore passa il brivido, qui, il centro del dramma e delle persone ibseniane.

Quest'è la grandezza d'Ibsen, dove la sua prosa è poesia, e la sua verisimiglianza assoluta è indiscutibile verità. Egli è capace di dare il fremito della divinità al suo mondo terreno. Il suo giudizio è tanto duro e feroce che diventa canto, e il centro dell'uomo sta per trasumanarsi. Par d'assistere a un miracolo, al nascere della vita sotto la strettura della legge. È il kantismo lirico. — Ma proprio qui, in questo incredibile sforzo nasce contemporanea la manchevolezza della sua arte e della sua personalità. Che il massimo susciti il minimo, e la più ardente purezza s'accompagni con la più grave colpa, è l'acerba sorte umana. Brand *deve* arrivare a Gerd; mai piange, guai se piange, ma avrebbe dovuto piangere. Deve giudicare, è la sua ferrea volontà giudicante che lo salva dal male — ma avrebbe dovuto amare, è l'amore di Dio che lo salva nel bene.

Ibsen non piange, non s'abbandona, non ama. Egli vorrebbe potersi dare alla vita, la chiama e la desidera ardentemente con il grido perpetuo di tutte le sue sacrificate creature giovani verso il sole, il largo mondo, il mare, la libertà; ma non può amarla, non può lasciarsene compenetrare. Non sono nate nel suo cuore le creature della sua arte, ma nella sua durissima convinzione. Egli non conosce che un'idea centrale, un fondamentale dis-

sidio di verità e di bugia, coraggio e pusillanimità, individuo e società, gioia e dovere gretto, la qual'idea condiziona tutto il suo mondo. Ed essa non tollera d'esser invasa dalla doviziosa realtà per impregnarsi d'esperienza, da esserne magari dispersa e smarrita, se inadeguata e insufficiente: ma, se salda e capace, da riconquistarla e tenerla tutta, goethianamente, nel suo pugno e obbligarla a schiarirsi ed eternarsi. Ma sta scoscesa e impenetrabile, paurosa di esser colta alla sprovvista e smantellata. Guardate Brand, guardate Ibsen: quest'uomo che passa per la vita chiuso nel suo segreto, con le mani dietro la schiena e un breve ghigno sulle labbra, con negli occhi un armato terrore. E la sua vita non è vita; e la sua arte non è ricca.

Quando le persone si sono formate intorno all'affermazione o al dubbio teoretico buttato come scandaglio nella realtà, egli non le lascia vivere, ma le riduce tutto secondo il dramma, le scarnifica, le ossifica, finchè non ne resta quasi che lo scheletro bianco, impietrito dal dolore. È compatto sì il suo dramma; non c'è una sillaba, un movimento senza una, due, tre funzioni; tutto è allacciato, svolto di scena in scena, di dramma in dramma, tutto è motivato, perfetto; ma c'è un odore di morte. — Se ne ascoltiam bene la prima parola dei personaggi, sappiamo certamente il tono con cui sarà detta l'ultima. Se scrutiamo addentro in un personaggio, comprendiamo subito quali sono gli altri con cui egli ha da trattare. L'un condiziona matematicamente l'altro. Han la storia. Si riducono in fondo a non più d'una dozzina. E i nuovi aggruppamenti, cioè i nuovi drammi, le nuove qualità drammatiche delle persone, corrispondono al nuovo stadio che la centrale verità d'Ibsen ha raggiunto.

Mondo povero, dunque. Mondo dedotto e non indotto.

Secchezza luterana e non comprensione cattolica. Leggendo, rileggendo, tornando a rileggere Ibsen a un tratto vi prende una smania indicibile: aria! sangue! Riprendete Shakespeare. Ma vedetelo questo poeta felice, che lascia scorrazzar per il mondo tutti i suoi, senza una preoccupazione, senza un timore di dispersione! Il buon pastore non tien serrate le sue pecore intorno all'arido masso su cui è seduto, ma fa che bruchino libere per i monti, ognuna cercando l'erba che le piace. Vivete padroni la vostra vita, fratelli miei! Andate alle vostre faccende, ai vostri amori e ai vostri dolori, spavaldi, forti, percossi, incerti, ridicoli, bestiali, delicati, con tutta la vostra succosa e piena possibilità. Disperdetevi come vi piace per il mondo. Il poeta vi vuol bene così come siete. Egli è solo amore per voi. In voi egli si dà tutto; non lo ritroviamo più in voi, Shakespeare, il poeta, perchè in voi è scomparso e s'è identificato con la nostra vita. Tanto egli era fidente di sè, tanto il genio sapeva richiamar a un tratto con sorridente voce tutte le sue creature a raccolta! Da qualunque posto della terra, dal più intricato groviglio, dal più remoto oblio egli vi sa ripescare e dimostrarvi che ancora e sempre siete al vostro posto, nell'organismo della sua amorosa legge. Dalla bettola alla reggia, dal talamo al campo di battaglia per lui è un palpito d'occhio sereno. Che importano le « unità » quando c'è unità d'amore? Ogni momento e ogni aspetto porta con sè tutto il tempo e tutto lo spazio e la sua valigia « è piena di canti ». Com'è « cattolico » questo suo amore, com'è caldo di grazia! Ha le braccia d'un dio questo sconosciuto uomo. Il suo regno è grande e ogni vizio e ogni virtù ci ha libero accesso, perchè vizio e virtù si coordinano nella fede interna, sicura, essenziale. La vita, tutta, è veramente santa.

Ibsen aspira alla santa vita, ma non può goderla: deve giudicarla.

Va bene: la legge è una, e non c'è scampo. Bisogna giudicare. Esiston gli uomini: esiste l'inferno. E anche Brunetto, anche Francesca, anche Ugolino vi devono essere dannati. E la pietà è morta; non si piange nell'inferno, non si compassiona il male. Ma guardate come Dante confessa il suo assassino! Come trema di umanità davanti alle sue creature ch'egli deve giustiziare, patendo in esse, patendo egli la tremenda condanna. Se egli ha torto, è questa umana compartecipazione che lo riscatta; se egli è fieramente crudele contro sè stesso, è il santo amor beatificante che lo porta alle stelle. Perchè ama, egli ha diritto di redimer dalla dannazione necessaria, legale, le figure di Francesca e Ugolino: per cui Farinata s'erge su dritto, sopra l'inferno, e lo puoi veder tutto, non solo quale eretico insanguinator di Firenze, ma difensore a viso aperto della patria. Non è, no, che il *poeta* si risvegli accanto al cattolico; ma è l'uomo intero, sempre vivo, che deve condannare e amare. Neanche nell'inferno non è spento l'amore del poeta: e dunque non è spento il bene. E egli, per questo, perchè ha giudicato, ma amato, giudicato, ma sofferto di giudicare, sale al paradiso, dove amore-giudizio sono una cosa. Anche Dante è il poeta del *dies irae*: ma veramente come sacerdote di Dio sulla terra.

Ibsen giudica, ma non perdona. Quando la sera nel suo studio solitario entrano e s'affollano gli aspetti vivi e chiedono d'esser presi e mandati fraternamente nel mondo a illimpidire e a consolare di dolore virile gli uomini, — il poeta sta per sorridere e cedere e esser amorosamente con loro. Ma è un attimo: lo specchio cricchia, rotto: « e dentro vi sta un ospite, rigido come uno stecco, con occhi

d'acciaio, giacca abbottonata e scarpe di feltro ». E il fraterno mondo scompare, davanti a quest'uomo senza sorriso e senza pietà. « Soltanto fabbricati; niente di verde ».

È questa una poesia (*Dalla mia vita casalinga*), di cui nessuno ha visto il significato doloroso. Egli vorrebbe amare, sente che vorrebbe amare, ma non può. L'altro non glielo permette. Ibsen sa la sua sorte, ma è troppo orgoglioso per piegarsi. Fino in fondo è necessario sforzarsi, tutto o niente. Bisogna volere la propria sorte, qualunque sia. E questa sua fermezza eroica lo salva, unica nella decadenza del suo spirito senz'amore.

Egli è l'uomo che non può pregare senza maledire. La sua anima malsicura (solo amore è fede) deve star in guardia perennemente. Di sotto cova la disperazione, lo scetticismo, la sfiducia, e la più piccola concessione, il più piccolo abbandono negli altri, nel mondo, nella vita rovinerebbe l'edifizio. La sua sorte è quella di Lutero, di Calvino, di tutti i grandi disperati assertori di fede. Non c'è letizia, non c'è respiro, non c'è umiltà nella loro anima. Tutta la vita devono combattere contro Satana, contro le male potenze del sangue e del cervello. Inquisitori di sè, sono i giudici intolleranti e senza remissione. Bisogna che tutto il mondo creda, a qualunque costo, perchè un solo non credente li farebbe dubitare. Non c'è comunione con gli altri, ciò che nasce assieme non ha valore, non serve la regola esterna, l'aiuto della tradizione: l'individuo è solo nella sua terribile lotta, e vana. Nei loro cuori spasimanti d'aridezza predicante Satana rimane sempre; rimane sempre il piccolo io malvagio: attraverso l'opera non s'arriva a Dio. L'atto non è verità, l'atto è insufficenza, per quanto lo si tormenti con gli scrupoli più complicati, per quanto gli si impongano i più severi ideali.

Ecco la protestante retorica degli ideali, di cui sempre si ragiona. L'atto è santo, invece, per il cattolico, l'atto è Dio che s'incarna e per cui s'arriva a Dio. E ne nasce l'amore dell'azione, la sensualità dell'atto, la bella ricca arte, e la retorica della parola. Chiesa cattolica e chiesa protestante. Redenzione, gioia quieta, felicità del lavoro, liberazione dalla maledizione di Jehova, — lavoro da schiavi, senza respiro, lavoro americano, tecnico, senz'anima, tedesco, europeo.

È per questa incapacità d'amore, per questa insufficenza dell'uomo che la religione protestante, che ha affrancato, come si dice, l'individuo, lo ha dovuto poi manomettere nel modo più brutale perchè non si disperdesse nell'anarchismo disperato. Sotto la grande organizzazione tedesca c'è questa disperazione d'individui individualisti che per sè non valgono. Lo Stato ha dovuto legarsi in mille circoli, leghe, ordinanze. È paura d'anarchia il poliziotto tedesco; è paura di sparire, di essere disgregati la barbarie contro i polacchi e i danesi, e il tono tutto speciale dell'antisemitismo tedesco. È stata la negazione dell'individuo quella dottrina che l'ha proclamato.

E poichè l'uomo non è sufficiente, bisogna l'appello angoscioso a Dio. Nella mancanza d'amore dell'intollerantismo morale ha ragione di essere la grazia assoluta, sempre, in tutti i casi, senza la quale non si fa niente. Se non fosse così non si spiegherebbe come uno spirito che ha dato tutto a Dio, che ha tolto ogni vera possibilità agli uomini, sia poi così intollerante con essi. Il protestante dovrebbe veramente e da per tutto amare. Ma Cristo è tornato profeta giudeo nei libri del protestantesimo.

Tutto è Dio, e l'uomo, maltrattato, non può far nulla. Non è religione questa. Non c'è comunione vera con Dio,

perchè ogni momento della vita ne scappa fuori, e solo quando si prega si sta con lui. Fichte mostra ciò: il prete protestante non può assolvere. Dante può assolvere; non Ibsen. E quando questo Dio cade, quando non si crede più in lui che è stato tutto, riman l'aridezza e il sapor di cenere: la sorda disperazione che giudica e pedagogizza. Regna severità intollerante, legge « da legion straniera ». Ma non è vero giudizio questo, perchè non s'ama chi si giudica; perchè non si giudica, in realtà, non si accoglie l'altro, redento nella nostra fede; ma s'esclude, s'allontana e ci si apparta. È che non s'ama, non si crede, non si gioisce. È la tecnica civiltà disperata del positivismo, questa, giudicante.

L'uomo non ha valore, è condizionato da tutto ciò che non è lui. È ciò che settemila anni prima è stato, ciò che lo ricorda, ciò che la congiunzione causale e fittizia delle cose lo farà essere. Ciò che deve, per caso momentaneo, eternamente essere. Dove impiantate la morale, l'educazione, la società su queste basi? La mamma proibirà al bimbo di arrampicarsi sull'albero, perchè dall'albero si può cadere: questa sarà l'educazione: impedire a tutti i costi la possibilità del peccato. Si scriverà il Baedecker della vita; il codice, ma non il Libro. La società sarà un *corpus* sempre più perfetto di proibizioni. Tutto sarà spiegato; la vita sarà senza mistero, per l'orgoglio enorme dei nuovi ciechi: tutto passivo e preciso. E la morale diventerà igienismo e beneficenza. Kant s'è fatto Haeckel.

Certo in Ibsen, solida coscienza morale, rimane perpetua una forza: c'è indubbiamente una tragedia (Elena) nei *Fantasmi,* c'è una colpa, generale, umana; un eroismo che non vuol cedere e morire soffocato, una realtà che so io religiosa, fosca come la persuasione metafisica del-

l'Edda, tremenda come il peccato originario cristiano. Ma non ha l'Edipo a Colono, questo il nuovo Edipo re. Non c'è Gesù in questo mondo, non c'è Sigfrid. È inutile che Ibsen neghi d'aver illustrato la teoria dell'eredità, ma soltanto rappresentatone le conseguenze: che cosa in realtà diventa qui la terribile e austera corresponsabilità umana, se non il precetto: sta attento di non pigliar la sifilide? E c'è una catarsi sì; questa, che il pubblico se la rumina tornando dal teatro a casa: combattiamo l'alcoolismo, la prostituzione; ordini del giorno per la questione sessuale; Erlich - Hatta! È inutile: questa qui è la sorte meccanica.

Il positivismo rappresenta una stanchezza, un rilassamento, un'ibrida sosta nel lavoro dell'umanità. E nel positivismo, sempre latente in Ibsen, benchè quasi sempre vinto, è indubbiamente la sua parte caduca. Anche Elena, che è dramma, dovrà morire il giorno in cui Osvaldo potrà esser curato. È qui che Ibsen ha *subìto* il suo tempo con tutti i suoi ismi. È qui che la poesia della sua prosa diventa veramente discorso comune, qui, da dove deriva il razionalismo secco, impeccabile, delle sue motivazioni (mai contento, si capisce, perchè è impossibile attingere tutto il mare adoperando un secchiello), il suo verismo scenico, per cui il colore del tappeto ha grande importanza per la caratteristica dei personaggi, come l'ora del giorno e il tempo (sono parole d'Ibsen). È insomma qui che la sua logica diventa matematica soffocante e l'individuo è sfatto. E qui muore Brand.

CADUTA DELL'EROE

« Quando l'uomo vuol vivere e svilupparsi umanamente, cade nella megalomania. Tutta l'umanità, i cristiani specialmente, sono malati di megalomania ».

(Appunti per i *Fantasmi*).

I *Fantasmi* indignarono e mossero a schifo il pubblico. Questa era cronaca da ospedale, non poesia, come disse più tardi Heyse. Un poeta che non aveva neanche il pudore del minimo rispetto umano era fuori dell'umanità. L'assaltarono ad armi corte, personalmente. Fu uno scandalo. Eppure segnò la vera data del verismo teatrale, e se cominciammo a conoscere Ibsen lo dobbiamo ai *Fantasmi* (1).

Ibsen per un anno intero si difese, nelle lettere agli amici, contro « le prepotenze critiche ». Afferma la verità oggettiva del lavoro (« un brano di realtà »): « in nessun mio dramma l'autore si tiene così in disparte, è così assolutamente assente come in quest'ultimo ». « La colpa è della critica norvegese, tutta in mano ai teologi (e ciò non è tanto assurdo quanto pare); dello spirito servile norvegese ». La Norvegia è un paese libero, abitato da gente non libera. « Ma è veramente soltanto deficenza intellettuale? Tutte queste deformazioni e falsificazioni non

---

(1) Fu la prima opera di lui tradotta in francese (Zola s'occupò di farla rappresentare). E l'incredibile opposizione — non solo norvegese ma europea — non fece che aumentare l'entusiasmo dogmatico della « scuola ibseniana » che s'andava formando.

sono in buona parte fatte con piena coscienza della loro insussistenza? Io quasi non mi so pensare altrimenti» (lett. 6 gennaio '82).

Rimase però, personalmente, abbastanza calmo, disprezzando ormai questi inevitabili sfoghi del pubblico, che pretendono essere indignazione morale, e sono quasi sempre, anche nei più onesti del coro, rabbia ipocrita di ladri colti sul fatto e ingenua difesa del proprio comodo benessere. Anche il porco si rivolta se l'avverti che la sua è melma. Ibsen, è vero, ha l'aria di constatare freddamente; è anche, come abbiam visto, quasi contento che esista il male ch'egli scopre malignamente ai suoi prossimi orgogliosi e festosi della loro pura vita; ma la sua anima è veramente sdegnata, più che del male, del contrasto tra la realtà e i nostri vanti e pseudo ideali. E i maltrattamenti del pubblico lo indignano più profondamente ora che la sua vita è assicurata e la sua persona, fischia o applaudi, è sicura e fuori di ballo; perchè ora è calmo, egli, e l'intolleranza altrui gli fa sentire quanto è radicata e quasi fatale la menzogna e l'ubbriacatura collettiva, tanto che se tu la credi ignoranza e le mostri che viso essa ha, ti si rivolta contro cosciente, immorale, armata del suo male. E anche: « C'è qualche cosa di avviliente, di profondamente sconsolante nel vedere che gli uomini arrivano sempre, per l'eternità, troppo tardi quando si tratta di rimediare qualche malfatto o di riprendere cosa ch'essi hanno trascurata oltre il lecito» (lett. 17 genn. '83).

E il poeta si meraviglia, sdegnato, che il pubblico gli dia in mano più gravi documenti di verità. Non risponde; la polemica vale a combattere un particolare errore, non a correggere l'atteggiamento disonesto del pubblico — ma scrive una nuova opera, cogliendo e legando alla gogna

il pubblico proprio nell'atto di scagliargli addosso mele fradicie e pietre. Questo è il popolo, e questo qui che le riceve, è « *Il nemico del popolo* ». È la vendetta allegra del poeta.

Così almeno dicono tutti i critici. Difatti a prima vista il dott. Stockman par sia veramente vicario in terra del poeta, sopratutto se si ascoltano le sue sentenziose convinzioni, che son idee espresse ripetutamente da Ibsen, e ci si compiace di lui, di fronte alla gesuitica grettezza del suo ambiente. La sua decisione, e come nasce e come tenta di realizzarsi, i mali stessi che gliene derivano sono sulla linea dell'eroe brandiano-ibseniano. Gli uomini con cui ha da fare sono gli stessi contro cui potè esprimersi lo sdegno di Brand, che ordirono insieme l'intrigo della *Lega,* che immiserirono il bisogno di grandezza del Consul Bernick, che si fecero persona ed ebber nome in Helmer, che costrinsero il marito di Elena Alving ad affogare la noia nel vizio. E che sian essenzialmente gli stessi, che sia il vero ambiente attuale, la « società » dei suoi drammi, Ibsen ci tiene a farlo sapere, risuscitando caratteri e personaggi della *Lega,* del suo primo vero contatto con la società d'oggi. Il pastore è Rörlund; il rappresentante della compatta maggioranza è Aslaksen. Però nella *Lega* Aslaksen era più rivoluzionario, anche se più pettegolo. Nella *Lega* credeva negli agitatori, e voleva abbattere l'autorità vicina, purificare l'ambiente locale, senza preoccuparsi troppo degli ideali più larghi. Aslaksen è diventato ora più vecchio e più cauto. Non beve più alla mattina, perchè, digiuni, ci si ubbriaca.

Troppi Stensgaard ha dovuto conoscere nella sua vita l'ineffabile tipografo, perchè egli si possa ancora fidare degli slanci del cuore; una sol cosa pare abbia capito:

per riuscire, non basta averci il proprio interesse, ma bisogna esser sostenuti dalla « compatta maggioranza ». L'ambiente ibseniano ha trovato la sua vera essenza. In *Brand* era tragica, ma non assurda impresa, nè tanto meno ridicola, « educare il popolo a sentir magnanimamente »; e anche se i concittadini abbandonavano silenziosi la casa di Bernick dopo la sua dura confessione, nelle stesse sue parole sentivamo la speranza che ripensandoci a mente calma lo avrebbero stimato e amato più ora che prima. Ma qui questo identico popolo è diventato « massa » che sta, eguale a sè, inamovibile, corpulenta d'eterno ozio, carica di vizi negati, interessata, vigliacca, ambiziosa e furentemente permalosa come una femmina adusata da mille amanti. Questa consuetudinaria società umana, bestia ottusa e sdentata, tenuta assieme da avido interesse e vigliaccheria, si nutre della verità quando è stata digerita e ruminata già da decenni dai pochi; e i pochi perciò, anzi l'uno, l'uomo grande, è sempre solo e odiato, benchè sia lui a prepararle il futuro cibo. Che se egli tenta nel suo caldo amore di bonificare questo sottosuolo umano, la sua ingenuità diventa leggermente comica, come un Ercole che voglia nettare le stalle d'Augia senza aver sottomano qualche fiume o qualche diluvio.

Stockman è dunque sulla linea dell'eroe, ma è un eroe di cui già si sorride. Ed è così chiara, qualche volta anzi appariscente, quest'intenzione un po' canzonatoria del poeta, che i critici più seri (ce ne sono ancora di quelli che pigliano per oro sonoro non solo il centro ideale del dramma, ma anche la perfetta « eroicità » di Stockman) han dovuto subito avvertire che questa volta il poeta esprimeva bonariamente le sue ragioni e idee (E dunque la risposta ai detrattori non è più tanto in-

focata). Ma se noi guardiamo meglio in Stockman, vedremo che la sua comicità non deriva tanto dall'inutile tentativo ch'egli sta facendo, bensì dalla sua natura stessa, che è doppia tra quello che vorrebbe e come e perchè vuole; anzi meglio: che il poeta, non sa rappresentarsi la comicità di sforzo con nullo effetto, non sa riderne, se non ride già, anche, dell'eroe. E vedremo poi, che, in ultima analisi, il dramma pensato come polemica contro il pubblico, finisce per polemizzare contro il protagonista: per la solita dualità ibseniana fra quello che egli vorrebbe fare mettendosi all'opera, e ciò che essa, il suo processo logico, riappella senza pietà dal fondo della sua persona.

Cos'è lo sviluppo, la formazione, l'esperienza di Stockman? Il consecutivo fallimento di certe ubbie, ch'egli credeva verità, la caduta degli « ideali ». Ricordate i *Fantasmi*? Strato per strato la realtà penetra nella quiete messa duramente assieme da Elena, e tutto straccia con procedimento regolare, finchè non resta che la grandezza vana dell'uomo soccombente. Anche qui, sotto le ondate dell'azione stessa, viene a poco a poco a galla la verità: e i gradi del suo salir a luce sono gli atti del dramma. Invece di *Nemico del popolo* lo potremmo chiamare benissimo anche *La storia delle scoperte del dott. Stockman.*

Difatti il primo atto è la prima scoperta (« una grande scoperta, Kati! »): che l'acqua dei famosi e redditizi bagni è inquinata. La seconda scoperta tiratagli fuori dal giornalista è che l'autorità del paese è anche inquinata; e la terza è che « tutta la vita in fiore della nostra comunità succhia alimento da una bugia »: atto secondo. Nell'atto terzo vien dimostrato come tutti, anche le forze rivoluzionarie, sian alleati a impedire che il pubblico sappia la verità; l'atto quarto è il discorso che riassume queste

scoperte e fa scoppiare la nuova, che è: il vero nemico della verità e moralità è « la compatta maggioranza ». E finalmente, atto quinto, quando i concittadini gli dimostrano con molti mezzi più che convincenti ch'egli non può vivere tra loro, l'ultima sua « grande » scoperta è che « l'uomo più forte del mondo è chi sta solo ».

Anche qui dunque assistiamo alla caduta degli ideali, all'emergere della fiera realtà, e anche qui la fine è una disfatta, benchè anche il principio d'una vita nuova, forse. Ma ridete se confrontate le scoperte di Stockman con quelle di Elena. Fra l'uno e l'altro c'è la differenza di Brand e Gynt. Brand sta serrato in sè stesso, l'occhio fermo alla verità, e gli aspetti della vita, le sciagure stesse che lo colpiscono lo fanno più severo contemplante del suo dio interno. Osserva, sta silenzioso e doloroso alcuni istanti, il capo basso, e trova una nuova parola, un dovere più grande e la forza maggiore per adempierlo. Anch'egli lascia per via la sua carne strappata, abbandona affetti e ideali in cui ha creduto, rinunzia a tutta la sua personalità per ridursi alla suprema povertà in Dio. Prega. Così prega Elena, diventata madonna quando anche la forza materna non resiste più. Ma guardate Peer Gynt. Anche a lui il lato benefico insegnerebbe di rinunziare ai sogni malefici, e tornare a Solveig. Ma Gynt non contempla nè medita nè soffre: egli si dimentica. Fallita un'impresa, si butta in un'altra; tradito e scornato, tira una buffonesca conseguenza, e via all'altro capo del mondo. Anche egli fa le sue scoperte; ma nascono senza dolore, e non lo mutano. S'allarga, s'espande invece di concentrarsi, con la stessa generosità quasi simpatica di Stockman che si dilapiderebbe senza la moglie, con la stessa ambizione di far chiasso, d'esser riconosciuto uomo grande,

anche se Stockman desidererebbe sul serio di far del bene agli altri. Ma è desiderio e non volontà, fiammate improvvise e non fuoco, propositi radicali senza pensarne la serietà: tanto che la brava moglie, anche all'ultima scoperta, indulge e sorride, e il pratico fratello podestà ci diventa quasi simpatico. Stockman è sulla linea di Brand per ciò che vuole, su quella di Gynt per come egli vuole. Sono le idee d'Ibsen, è la missione ibseniana di « rinnovatore », ma osservate da un punto di vista al di fuori di esse, in nome dell'ultima verità proclamata anche quella con tanta pompa da Stockman; idee e missione e rinnovatore corrosi di un risolino, non maligno ma ambiguo, cordiale e indulgente come quello della moglie di Stockman. « Stockman ha un po' di ragazzone grottesco e arruffapensieri » disse Ibsen dopo una rappresentazione del *Nemico*. « Sono io più qualche cosa ».

E questo qualche cosa è per alcuni l'autoironia delle ore passeggere di dubbio, per altri è, semplicemente, il diritto, anzi la natura stessa del fatto artistico che con dei dati psicologici purchessiano, di immediata esperienza personale o no, chiari o informi, crea col materiale della vita una persona artistica, assolutamente autonoma dalla mente che l'ha creata. Stockman è Stockman, pur che sia uno Stockman realizzato. Sopra le idee di Ibsen sta quel processo spirituale che si svolge per suo conto, incoscientemente, in lui e che si chiama l'artista Ibsen. È in fondo il concetto dell'ironia schlegeliana, condotto a termine e sistemato; secondo cui Stockman dovrebbe essere una delle pochissime (due o tre) creature ibseniane perfette, appunto perchè pure della realtà umana, convinzione, fede, volontà, del poeta. Nel *Nemico* Ibsen è senza dubbio imparziale verso di tutti.

Ma invece nessuno che lo legga con attenzione può affermare ch'esso sia uno dei capolavori del poeta. Non ci prende mai ; ne siamo sempre al di fuori, fra esso e noi c'è uno spazio continuo d'indifferenza, malcerta, che dovrebbe essere appunto la zona serena e generosa dell'imparzialità. Lo stile è nervoso, chiacchierone, conferenzesco. Come per noi, così per il poeta. C'è qualcosa che gli disturba e raffredda la sua creazione, benchè egli la scriva, contro il solito, quasi di getto. Non afferra Stockman, perchè non afferra « il concetto della sua mente » ; Stockman è tra due acque, perchè il poeta stesso è incerto, senza aver la forza d'affermarselo.

S'è accumulato in Ibsen da tanti anni un formidabile disdegno per la bugia della società, e le accoglienze ai *Fantasmi* l'hanno fatto traboccare. Ma questo sdegno, invece di esser poi soverchiato e, come si dice, purificato dalla facoltà creatrice, tocca e sommove appunto perchè sincero, perchè morale, il fondo stesso della sua personalità. Ora essa non risponde più intera (ma intera nel senso che abbiam visto) come all'epoca del *Brand,* in cui giudizio e intelletto erano una sola cosa. Ora la passione etica, il fondamento della sua vita, la sua persuasione fonda, intangibile, corroborata dalla convinzione intellettuale è toccata e offesa, e vorrebbe rompere in rampogna; ma la rampogna non si fa atto, diventa la fredda conferenza finale di Stockman perchè Ibsen non è persuaso della sua verità. La sua stessa persona è incrinata; e Ibsen non è capace di dar un tono falso a un'opera soltanto perchè la sua intenzione la vuole in un modo piuttosto che in un altro. Se egli fosse stato egoista avrebbe creato un falso Brand, esteticamente falso perchè falso anche moralmente. Piccolo uomo piccolo poeta.

Stockman in sè è comico. Stockman arriva indubbiamente alla nuova convinzione d'Ibsen, che l'uomo più forte è il solitario, ma ci arriva con una delle sue scoperte, di cui la moglie sorride. Non c'è dubbio che il poeta ha il suo scopo nel raggruppare in *tableau* finale intorno a lui tutta la sua famiglia, proprio quando sta per pronunziare la grande parola della solitudine; come non c'è dubbio che la sassaiola contro i vetri è il dirimpetto comico della lapidazione di Brand, e che l'accavallarsi di rifiuti e licenziamenti sia rappresentato a bella posta così minutamente (tutto il quinto atto) a dimostrare quasi che la nuova frase eroica di Stockman è dopo tutto nient'altro che far di necessità virtù (E anche questa è una qualità di Gynt). C'è insomma in Ibsen un dubbio più grave della stessa disperazione della società. Di fronte alla generosità pazzerellona (che ha ragione) di Stockman, ci è simpatica la ponderatezza pratica (che ha torto) del fratello suo. Due fratelli: ha ragione Ibsen profeta, o ragione i nemici d'Ibsen, gli urlatori dei *Fantasmi*? I *Fantasmi*, tutta l'opera d'Ibsen, distruggon tutto per la verità; Stockman dice che il vero amico della patria è quello che distrugge la patria corrotta, l'insegnamento d'Ibsen è *Vivat veritas*. Ma?

Egli è convinto d'esser lui nel vero. Elena è grande, non Manders. Elena è l'istinto morale, la verità, non le mille lontane cause che distruggono Casa Alving. È l'uomo la vera forza, non la sorte, che, in chi non crede in Dio, è puro caso, ambiente. Se così non fosse, se questo non fosse l'istinto morale, la vera persuasione d'Ibsen, egli, poeta, dovrebbe per forza dar risalto a queste mille possibilità effimere, e arrivare di fatto, naturalmente con più dramma, all'intrigo di Scribe, o del Gran Guignol, che sono produzioni

sincere, realizzate, piene, ma sciocche. Egli afferma di esser lui nel vero, afferma l'uomo, l'individuo come unica forza, ma non crede più alla verità che all'individuo è fondamento. Raccontano che Ibsen, sedendo una sera con alcuni amici in un restaurant, dicesse che l'umanità progredirebbe appena quando l'individuo avrebbe potuto svilupparsi liberamente. — Bismarck è dunque l'ideale personalità libera e padrona? — gli fu obiettato (Ibsen odiava Bismarck). — No, Bismarck è odioso, perchè conculca le altre personalità. — Ma, allora, c'è contraddizione! — E Ibsen, versando dello sciampagna nel bicchiere dell'obiettatore, e aguzzando gli occhietti maligni: — Caro amico, ha mai potuto pensare un pensiero fino in fondo senza urtare in una contraddizione?

È il doppio senso dell'intelletto ibseniano, dall'epoca dell'« *Andrimmer* », l'ironia, il dubbio, la sua duplicità (1) che ora ha coscienza teorica.

È « vero » l'individuo, verità consunstanziata; ma è « reale » la società, bugiarda. E talmente bugiarda, da dover espellere come elemento eterogeneo dannoso alla sua costituzione, l'individuo libero che la vuol salvare. La società vuole esser com'è, quale organismo che istintivamente sa ciò che le nuoce e ciò che le giova. È neces-

---

(1) Un pittore norvegese che fece il ritratto ad Ibsen testimonia: « Bisogna studiare molto bene la fisonomia di Ibsen per penetrare il suo carattere. Egli tiene di solito un occhio bene aperto e l'altro semichiuso; l'occhio aperto ha un'espressione a volte ironica a volte benevola, sempre però è sveglio e mobile. Quando apre l'altro occhio, esso è fisso e acuto come quello d'un uccello rapace, e il suo sguardo ti penetra fino all'anima. Allora tutta la sua fisonomia si trasforma in modo veramente inquietante ».

sario dunque che le cose stiano come stanno. La storia umana, storia sociale, è un fallimento e una decadenza; siamo arrivati al punto dove il fondamento cosidetto della vita minaccia d'esserne il distruttore. O invece è che il fondamento stesso non ha valore? Cos'è la legge morale e cos'è l'individuo grande, solo?

Ibsen, Brand, Stockman: uomini solitari. Nelle loro teste è nato l'imperativo assoluto, quasi fuor della vita generale, fuori della storia, come un sì eroico che li stacca dall'umanità. Non è estraneo alla gente che passa per la strada e vive nelle case degli uomini l'accigliato, errabondo, inquieto Ibsen; non è senza patria? Così Stockman è intruso nella società che vuol riformare. Non ha radici. Vien dalla solitudine lontana — tutti i riformatori ibseniani vengon da lontano, approdano alla società come dei missionari tra idolatri — e vuol riformare, imporre leggi a uomini che non conosce. Ma gli uomini non tollerano ciò. La società è dentro sè stessa, sa le sue cose e va per la sua strada.

La società è un organismo reale, di carne e di difetto; è pratica, ottiene i suoi effetti, tira fuori come può i suoi giorni dal caos; lavora, senza preoccuparsi del mistero o della legge. Vuole esser felice. Vive. Che diritto ha dunque quest'uomo in disparte dalla vita d'insegnarle a vivere? Essi fanno; egli? È malata la società o è malato l'individuo? Non è follia stolta esser l'individuo che non vive?

La grandezza dell'individuo non è più tragica; comincia a esser ridicola. La sua verità è vera, ma è conferenza; l'altro è azione. In fondo è un debole, come la società è malata. L'unica verità è ancora la moglie, la nuova Svanhilde semplice, pratica, ma capace d'entusiasmo.

Vale ora, è unico valido, quel buon senso comune del Dottore disprezzato da Brand.

Ma questo dissidio della sua personalità non è affatto chiaro in Ibsen. Egli stesso non lo vuol riconoscere. È come se amasse di star in pace, in una quasi tranquilla bonomia maligna di chi butta addosso al mondo cosa severamente offensiva, e per lo più lo burla facendogli sentire ch'è una severità per modo di dire e ch'egli magari non ci crede. Fra due acque: dove l'acqua non si muove. C'è nel *Nemico* della superiorità ironica un po' borghese, forse un bisogno di riposo, un non voler vedere a fondo, un irridere il prossimo con la contraddizione fatale del mondo. Spira un certo senso animalesco, di carne abbondante, di salute, d'allevamento di bestie, di darvinismo. Par quasi che l'unica soluzione sia: allevare nobili, selezionati cavalli. Non c'è disperazione di dubbio; ma, quasi, il tranquillo (disperato) ottimismo positivistico: l'aria impura crea il malfattore, l'onestà è abbondanza d'ossigeno. Regna il dottore; il quale sente troppo medicalmente l'importanza igienica del sottosuolo inquinato perchè riesca a farla diventare vera immagine morale. L'immagine resta piatta, senza poesia: fa dimenticare che si tratta di avvelenare o no centinaia di persone, mentre non riesce a darci il senso della gravità dell'inquinazione generale. Si ride male, e male non si ride. È una delle poche opere, uno dei pochi momenti pigri d'Ibsen.

Difatti nel prossimo dramma, l'*Anatra selvatica,* concepito l'anno seguente e condotto a termine nell'84, non si scherza nè si sorride più. Il sorriso che nel *Nemico* investe l'autorità personale dell'uomo verace, perde la malignetta bonomia comica riposante a mezz'aria fra il sì e il no sul guanciale pigro dell'ottimismo etico-igienista,

scende risolutamente nel fondo dove non può più vibrare e espandersi, e corrode l'essenza stessa della realtà. « La mancanza d'ossigeno snerva la coscienza ». L'*Anatra selvatica* è il dramma dove la coscienza è ormai snervata, non esiste più, se non come tema di declamazione o come fenomeno patologico. L'ingenuità puerile di Stockman diventa la fissazione malata e disastrosa di Gregorio Werle; la massa innominata, oziosa, suscettibile, retorica, romantica-benestante, insomma, si fa carne personale in Hjalmar Ekdal, diventa individuo, essa la sua negazione; la madre di famiglia, semplice e forte nel suo buon senso, si fa Ina, serva ignorante, ma l'unica buona e capace; e l'aria stessa di benestante sarcasmo onde il poeta intaccava e commentava le sue persone, si scopre finalmente scettica e disperata nel dott. Relling, vero coro razionale del dramma. L'uomo è morto; e morto è ogni valore umano.

Stockman ha pur una sua grandezza nel mettersi di fronte alla bugia iniziale che ha viziato tutta la società; l'umanità ha l'aria d'aver ancora la libera scelta fra bugia e verità; ma nell'*Anatra* la menzogna è come una iniziale maledizione metafisica, prodotta bensì da una decadenza umana, ma tanto fatale e così lontana, così dimenticata, che non si può giudicarla, che è anzi incubo assassino da malati lottare contro di essa. Non c'è ridicolo in questo mondo. Il riso è entrato nelle midolla dell'essere, ed è constatazione cinica. Regna la calma e la serenità del fatto, vuoto da ogni sforzo, commento e giudizio. Sarebbe indifferenza; se voi non sentiste che queste creature una volta furono uomini, che hanno ancora la pretesa d'esser uomini: come nella pazzia, sfacelo della personalità, restan frantumi di pensieri e desi-

deri. Quest'è l'atmosfera dell'*Anatra selvatica,* l'uccello libero sulla terra e sul mare, ma che può benissimo acclimatizzarsi in una soffitta. Dalle montagne di Brand alla soffitta degli Ekdal è tutta la disfatta dell'uomo ibseniano.

L'ambiente è grigio, sperso, sfatto. Sono resti e rifiuti d'umanità quelli che ci vegetano; gente decaduta, fallita: un ricco signore ex carcerato che schioppetta conigli tra alberi secchi di natale, un teologo ubbriacone, demoniaco, un inventore dai grandi compiti che è mantenuto agiatamente dai soldi sporchi di sua moglie, ex amante del socio di suo padre. La vita di questi esseri è sbornia di alcool e di sogni; e il fatto importante è mangiar l'aringa dopo la solenne ribotta. Dovete pensare all'*Albergo dei poveri,* ai « russi ». Ma in quelli vi pareva di scorgere una certa sensibilità umana; erano dei bassi fondi da cui potevan venir fuori dei distruttori, covava una possibilità (è venuto fuori Gorki); ma gli uomini sfatti, in margine, di Dostoievski sono degli eroi, sono essi per cui l'umanità ha una scusa e un valore. Gli esseri e il dramma dell'*Anatra* è la mota e i vermi del vico cieco. È il primo dramma « russo », senz'uscita, cecoviano. È il misero giorno per giorno della terra, senza passioni e senza volontà, che par cammini, ma gira su sè e non sbocca, e stagna e imputridisce e non si sfinisce mai, ma è così, senza tempo e senza eternità. L'unica cosa buona è lasciarlo stare. « Il tempo è fermato, là dentro, dall'anatra selvatica ».

La massa amorfa della vita, il fatto e la quantità senza significato della vita, il viscidume mobile della vita ha ingoiato in sè l'uomo, l'uomo è identico con esso, è esso. Ne rimane la velleità, ma come malattia più grave e più disastrosa del niente che vorrebbe combattere. La bugia

regna, ma necessariamente; la verità è uno pseudo ribelle, che seduce e distrugge l'ultimo fiore di questo putridume. All'apostolo si tasta il polso per sentirgli i gradi di febbre, il fiore sparisce: e la vita si riadagia con un nuovo elemento di declamazione menzognera. Come acqua putrida fatta schizzare che ristagna con nuova preda. E Gregorio vuole la stessa cosa che Lona Hessel: « dar terreno solido ai piedi dell'eroe »!

La società è cronicamente malata, e la verità è come un coltello che incide un corpo totalmente infetto. La società tutta è malata, l'umanità, non la massa sì e l'individuo no; ma l'individuo stesso che vuol contrapporsi è un malato, un alienato: e non basta ciò — che è affermazione del cinico dott. Relling — egli stesso per di più riconosce che deve aprir gli occhi all'amico perchè « se *vuol* vivere ancora, deve cercar guarigione alla sua coscienza malata » (malata per eredità). Anch'egli dunque è un egoista disperato che ha bisogno di crearsi ciecamente e ciecamente credere a un valore fuori di lui (1), a un eroe; e nella sua indegnazione d'apostolo non c'è sdegno morale, ma sfogo, impulso quasi estetico (2). Un Don Chisciotte in sè ridicolo. Come gli altri bacato, ma di malattia contagiosa: e non c'è posto per lui nella vita, la sua persona è a sè stessa nemica, è necessariamente fatale anche a lui; non della fatalità dell'eroe che muore sotto il suo sforzo d'eternità, ma come un tredicesimo non chiamato a tavola che sparisce lui, ristabilendo il numero

(1) « Prima di nettare le sudicerie altrui, pensi a non sporcar la sua camera » gli dice Gina.

(2) Nei primi appunti del '83 Gregorio è un sibarita, che gusta con estetica indegnazione le sue visite al compagno di scuola decaduto.

dovuto (1). È che egli vuol essere e richiede una personalità, e la personalità è « un'anormalità » : dice Relling.

E conferma il poeta. Perchè queste creature non hanno più personalità. Sono un misto di qualità confuse, disordinate, che solo un poeta della forza d'Ibsen ha sapute individuare. Per questo sono ricche (forse le più ricche) di qualità, ma ricche in un senso disgregato, difficile (2). E la favola, così piena e fatale e chiara nella sua realtà centrale, sfuma ai limiti, perchè una vita come questa non ha fine nè principio, nè colpa nè merito; e nessuno sa in fondo Edvige di chi sia figlia, come in quei disfatti angiporti dove non c'è di niente paternità, nè di figli nè d'azioni. È il regno delle eredità patologiche. Difatti il passato non ha colpa; non c'è astio o condanna contro di lui, perchè di esso tutti vivono ed esso procura il piacere del sogno. Chi, se non Gregorio, domanda conto a Werle di ciò che ha fatto? Anzi Werle solo è in fondo la verità, e chi accetta le cose come stanno: egli ammalato e la sua serva sono sinceri verso sè stessi; si confessano i loro reciproci peccati, e si sposano felicemente. Ecco la verità, la verità a scopo di comodità e utile opera d'infermierato, la volgarità buona e tranquilla che fa ciò che deve fare, accettando e servendosi di ciò che è.

---

(1) S'ammazza, senza dubbio. Era già prima un disperato, con l'unico compito ormai, che ora gli fallisce. Già prima si voleva suicidare e al padre dice che i suoi pochi soldi basteranno « fino alla fine ». È il tredicesimo, perchè domanda una ragione alla vita, mentre la vita è: porta disgrazia agli altri e a sè con la sua richiesta. È dannoso perchè « fuori di luogo », non invitato da nessuno. Indi s'uccide.

(2) « Ma lo studio e la riproduzione di questi tipi non sarà facile ». Lettera a Hegel, 2 sett. '84.

Questo mondo ha un criterio: l'utilità, e ha un'eroina: Gina, la serva amante e moglie. L'idealismo s'è affogato in cesso, e il dott. Relling, il medico, il senza fede, il pietoso cinico, ha ragione. Egli ha trovato il sostegno, la cura, il ferro per questo mondo: la bugia razionale. Più giù, più tremendamente giù di così il poeta non può arrivare. Questo mondo putrido non s'accontenta di sè, ma per imputridir meglio ha bisogno dei suoi individuali ideali. Ha bisogno di credere, in qualche compito, in qualche suo speciale carattere. E Gregorio stesso è un ramo di questo albero. Perchè la vita esista è necessaria e buona la falsa illusione.

E non l'« illusione » leopardiana, che è il dato primo per vivere praticamente, il sentimento e il « mito » che ci mette in contatto con l'essere, che ci fa vivere nella vita anche quando non crediamo più a essa: l'amore, la bontà, l'entusiasmo, la fede. Per Leopardi certezza è certezza dello scopo dell'ordine universale. Spenta questa, rimane l'uomo, il principio etico, contro la natura, eterna nemica, e le care illusioni che pur lo fanno star unito a lei. Ma Ibsen non si occupa dell'universo. Non esiste per lui il senso e la domanda dell'Essere, e non ha quindi una Weltanschauung. Esiste sola la realtà etica. Non muore il mondo e rimane l'uomo, ma muore l'uomo e non rimane niente che meriti d'esser vissuto. Se c'è l'uomo, c'è la volontà, la verità, il bene; se manca lui, c'è la bugia: bisogna volere, inventare, coltivare la bugia. Bugia razionale, cioè, voluta dall'intelletto; non la bugia fantastica, la cara illusione leopardiana. E a che scopo? Perchè il vivente continui a prosperare nel niente. Non si combatte più la vigliaccheria snervante dell'« ideale » con la dura realtà che si chiama libertà e verità, ma la realtà

è melma che ha bisogno del sale dell'ideale. Sotto l'apparenza dell'uomo c'è la scimmia; una scimmia che pretende, esige di non esser scimmia, che si sogna qualità virili per poter vivere completamente e pacificamente (senza turbamenti nè rimorsi) la sua natura di scimmia. È la scimmia che ha bisogno dell'uomo.

E tutto ciò senza sdegno, senz'invettiva, senza gridi. Il poeta non giudica: non si può giudicare ciò che è fuori dell'umanità; ma constata e nota. Scrive la storia naturale d'una soffitta umana. La parola descrittiva non è solenne; non c'è solennità — se non nel coraggio della constatazione. Non c'è più il centrale momento della confessione e del giudizio. Non si giudicano, ma si tollerano per non urtarsi. Nessun vuol indagare, rivangare, scrutare: occorre che Gregorio li sforzi a esaminare il loro passato e la situazione attuale. Recalcitrano, ognuno per suo conto e motivo. L'intreccio non condiziona più, non è tutt'uno coi personaggi, e essi si svelano così, momento per momento, lungo tutti gli atti, eguali e immutevoli, senza passato nè avvenire, senza rimorso nè colpa. È l'atonia morale.

Ma il poeta è. La grandezza dell'*Anatra* (una delle più belle e più fresche opere d'Ibsen) sta in quest'assoluta negazione di valori umani. Il *Nemico* vi diverte, è quasi cordiale; l'*Anatra* è la belletta negra. Ma di fronte al *Nemico*, l'*Anatra* è epica. È necessario che l'uomo soffra sempre fino in fondo tutta la sua onestà, nel bene e nel male, nel vero e nel falso, perchè l'opera sia schietta e grande. Non è il contenuto che fa la grandezza dell'opera, ma è l'appassionata anima giudicante su di sè, fino in fondo. E il giudizio d'Ibsen è qui tremendo. La sua persona, e la sua opera, è intaccata alle radici. Gre-

gorio ha bisogno patologico di verità; perchè ha *malata* la coscienza non può sopportare il peccato: e Brand? « La febbre di probità è una malattia nazionale, che però si manifesta sporadicamente »: non è questa, più che di Relling, una sghignazzata d'Ibsen? Non è l'*Anatra* una cruda satira contro il « matrimonio puro », « l'amicizia pura », la « vocazione pura », che è stato il fondamento e l'esistenza di tutto Ibsen?

Ma la verità non è sì o no, affermazione o negazione della vita: è precisa sincerità. Vero o falso non esistono per l'arte; ma esiste e non esiste un'anima decisa a calare fin giù nell'inferno. Non soltanto il paradiso è verità, ma l'inferno, se voi lo percorrete tutto, e non v'arrestate accanto a papa Celestino. (Senza l'assoluta conoscenza del nulla non c'è valida affermazione). E lì in fondo, nel ghiaccio, succede l'inavvertito capovolgimento e la quiete lucida delle stelle. C'è « l'opera », ch'altro non chiede. E a chi nega e magari a priori afferma ch'è sorte da dannati codesta, ch'essi rinunziano a questa arida assolutezza incomoda, non si risponde: si ha affetto o rabbia o compassione per loro, ma non si risponde: come chi sente Dio non risponde a chi nega l'esperienza religiosa.

L'onestà, che è generosità d'amore verso la vita sì che tu l'accolga tutta dentro, e inflessibilità quand'essa sia tua e tu la soffra (si ama il mondo fuori di sè, ma non lo si punisce e migliora che in sè), non è ripagata da effetti che ti sono utili: ma in quanto li contiene in sè è soddisfatta; ed è alta su essi e li domina, e li gode, pura, prima ancora che gli altri li scorgano e ne approfittino. Si nutre di sè, essendo superiore alla materia del suo atto. Se vinciamo la tentazione dei nostri interessi, della nostra comodità pratica e intellettuale, stiamo con noi giulivi.

Esultiamo dal profondo. Da Brand all'*Anatra* è la rinunzia contrastata e dolorosa — onesta — d'una fede eroica, ma insufficiente. C'era della letteratura prebrandiana in Brand. Era un canto di verità e di forza senza tempra di vita: affermazione, ma non possesso; programma, ma non azione. E il canto è entrato nella realtà, s'è tarpato, s'è costretto nella terra, è sepolto in essa, morto — ma ecco la cotidianità sussultare sotto la sua turgida tensione, ecco il tremor della grandezza piena; e finalmente rinascere non più strofe lirica, non più frase centrale melodica, ma quale albero che sostenga i carnosi frutti cotidiani: realtà eterna del dramma, coro, respiro d'universale nell'aria negra della miseria, affermazione implicita di grandezza e umanità nella negazione dei personaggi. Quanto più effettualmente volgari le persone, tanto più universale il senso della loro azione. Non male: il male è dunque soltanto nell'episodio effimero, alla superficie, non nel fondo. Nell'*Anatra* si soffoca per la crudeltà fredda della constatazione; ma la stessa freddezza crudele con cui si constata crea il simbolo dell'Anatra selvatica, che regge e ossigena tutto il dramma. Il dramma è un'analisi lenta, spezzata, secca; un procedimento non organico come nelle altre opere, ma un creare sezionando di mente che non sa più incardinarsi nel punto fermo d'una sua certezza. Ma l'onestà è poesia che riunifica nell'atto che discentra. Nasce il simbolo.

Il simbolo è la conclusione necessaria dell'immagine. L'immagine è amor lirico, è abbandono: non fede. È un aspetto particolare visto con tanta passionata realtà che trova il suo canto. È la chiarezza d'un atto interno che chiama il suo corrispondente, chiaro e concreto, sotto il sole. Tutto il mondo si chiama e s'invoca, per il poeta,

in una fratellanza così istintiva e immediata da provare assai più che l'emotività accesa del poeta. L'immagine è fatto lirico che schiarisce, unisce, slarga: la forza che gode e riposa nella luce dell'aspetto.

Ma il simbolo è la vera unione, è la comunione, l'unificarsi della forza con l'aspetto. È il fatto d'ogni uomo e d'ogni ora in cui sboccano i fini dell'universale. È l'individuo e la sua coscienza rinati in alcunchè di sovrumano, intangibile, immutabile. È la verità espressa nell'atto; l'intelletto e la fantasia riassorbiti nel morale centro umano, ricreati concretamente. Il simbolo è reale perchè lo crediamo. *Qui cadit a symbolo cadit a toto*. Ma se lo crediamo è necessariamente reale, non inventato ma affermato, non costruito ma scoperto. L'immagine è stato d'animo, ma il simbolo è fede. L'immagine canta, è lirica; il simbolo agisce. L'impressione è immagine; ma l'arte è dramma.

Il simbolo d'Ibsen regge, spiega, fa comunicare il parziale con l'universale, come il coro nella tragedia greca. E come il coro ha parte nell'azione. È l'attivo commento musicale.

L'occasione del simbolo dell'Anatra, l'immagine, è presa probabilmente da una poesia di Welhaven, dove si narra d'una giovane anatra selvatica, ferita per passatempo da un cacciatore, la quale « non vuol piangere il suo disperato dolore » e s'attuffa moribonda nel fondo del fiord fra l'alghe fonde e fresche del mare. Nello stesso tempo in Darwin (Ibsen lo conosceva) ha trovato gli studi sull'anitra selvatica, che, accorciatele le penne, s'acclimatizza alla schiavitù, é decade a poco a poco.

Quest'è l'immagine; ma qui non rimane più semplice immagine, fatto concreto per dar vita, risalto, poesia a

un movimento drammatico: come sono per es., in crescendo, i « ponti tagliati » dei *Pretendenti*, il « battello marcio » dei *Pilastri*, l'« acqua infetta » del *Nemico* (1); bensì è il centro vero e proprio del dramma, che con esso a poco a poco si dispiega, ed è chiaro appunto al suo culmine (2) (dialogo di Gregorio con Edvige). Gli Ekdal e compagni sono proprio come l'anatra selvatica, che è ormai acclimatizzata ma ha bisogno di continuarsi a sognare selvatica. Il vecchio Ekdal s'è buscato, una volta, i pallini di Werle, e il giovane Ekdal anche (d'un'altra schioppettata): come l'anatra; e da Werle hanno avuto, con l'anatra, tutto in dono: tutto ciò che basta per non tener giudizio di sè. Guai a parlar loro del passato! guai a chi dubita di loro e dei loro sogni! e guai a chi chiama « anatra » la loro anatra « selvatica ». L'Anatra è ormai addomesticata, cioè degenerata: ma è la prediletta da tutti fra le altre bestie (non da Gina che la sa bestia anch'essa, ma li lascia fare perchè non vadano all'osteria), perchè essa è veramente un uccello selvatico, senza cui cioè la caccia del vecchio sembrerebbe anche a lui ridicola e i conigli e i secchi alberi di natale sarebbero nient'altro che conigli e alberi morti. È essa che conferisce l'aria indispensabile dall'ideale (bosco, libertà, grandezza) alla soffitta; e la sua funzione corale nel dramma è per la poesia ciò che il commento di Relling per il raziocinio. Molvik non sopporterebbe l'idea d'essere un ubbriacone: ma

(1) Ora vediamo perchè l'« acqua infetta » non s'è potuta elevare a simbolo: non c'era coscienza morale.

(2) Riesce un po' scuro per il solito difetto d'Ibsen (abbiamo visto da che deriva) di allacciar tutto con troppi fili intersecati. Il qual logico intrico supplisce qualche volta alla mancanza d'aria lirica.

così, è chiaro che è un demoniaco che deve insanire almeno una volta alla settimana. O ideale o alcool: idem. Non sono più uomini. Ma han bisogno, *vogliono* credersi tali: devono aver l'« anatra selvatica ». È essa che li tien legati al male: e Gregorio (nella prima versione) la chiama « il genio malefico della casa ».

Egli sente subito che bisogna toglierla di mezzo. Ma nessuno di loro l'ammazzerebbe, perchè istintivamente ne sanno il significato e il valore. Sanno di credere nel proprio sogno, di vivere comodamente e quieti soltanto grazie a lui. Son tutti tanto vigliacchi da aver bisogno dell'ideale addomesticato, da erigere a ideale la loro stessa bruttura adornata da quattro penne variopinte; e appunto perciò nessuno è capace di accettarlo come ideale eroico, che esiga, comunque sia, un sacrificio. Un ideale passatempo, scacciapensieri, liberacure, alcool negherebbe la sua natura se facesse lavorare e volere. La curano con grande affetto, l'Anatra selvatica, parlan sempre di lei, sempre se ne servono: ma nessuno ci crede veramente.

Ma c'è una che crede, la sorella dell'Anatra, Edvige: anch'ella venuta (forse) da Werle, peso e onta a Hjalmar, ma nello stesso tempo utilità e, come l'Anatra, motivo di retorica, d'ideale, per lui. Ella sente subito, l'unica (meno Gina, per altri motivi più realistici), che Gregorio è nemico dell'Anatra; Gregorio capisce subito che soltanto su lei si può far presa.

È una pura bambina, il fiore del letamaio, l'unica sorvissuta della schiatta di Solveig. Ama la sua famiglia e la sua soffitta, benchè le sia del tutto estranea. È venuta su dalle opacità cristalline del mare. Una piccola fata-ondina tarpata, rinchiusa in un solaio. Sarebbe un'artista, questa povera bimba nervosa; ma non vorrebbe a nessun

costo andar via dal babbo, che può aiutare incuorandolo con delicatissimo modo al sogno. Nella sua sovreccitata sensibilità di bimba donna (è nella crisi dell'adolescenza; gioca col fuoco) semintuisce la verità: quel tanto che basti a farla contenta di sacrificarsi per il sogno del babbo, ma crederlo nello stesso tempo fondato proposito. È l'Anatra umana, cosciente. Ella prende sul serio il suo mondo, il babbo e il nonno, l'Anatra e Gregorio. Per lei è realtà l'Anatra, perchè è reale la sua capacità di sacrificio. Nel suo cuore l'ideale-sogno diventa ideale-eroismo.

Anche Gregorio crede al suo ideale. Ma Gregorio è malato. E il dottor Relling sa che anche Edvige è malata. Soltanto perchè la sua fede è malattia (non in sè, per lei, ma considerata in rapporto a chi essa crede), diventa preda delle esigenze morali malate di Gregorio. Gli altri se ne infischiano, o — invece di cominciar la nuova vita — la declamano. Edvige ama, pura. E paga il male di tutti.

Ma non lo sconta. È una piccola redentrice vana. S'assume su di sè, credendo fermamente che sia suo, il peccato altrui. È il vero ideale, essa, la vera Anatra selvatica: ma quella inscemita genia se n'è fatto il diritto all'ozio. Bisogna dunque ch'ella si sopprima, che il buono paghi per ciò ch'esso è diventato nel cuore degli sciagurati. Nel momento che Edvige è pronta ad ammazzar la « sua », veramente, unicamente sua Anatra, è pronta anche ad ammazzar sè stessa. Ma la sua morte è sacrificio, non espiazione. È l'eroina, ma l'eroina vittima di questo mondo. Edvige morta diverrà — poeta senza grazia — un nuovo motivo di declamazione, un nuovo ideale, una nuova Anatra selvatica di Hjalmar.

TENTATIVO DI RINASCITA

« La tua vita sia come il poema della grande conciliazione fra la felicità e il dovere ».

(Due versi scritti il 28 aprile 1896 su un esemplare del *Brand* regalato al « piccolo Eldrid » di dodici mesi).

L'*Anatra* fu rappresentata in tutta la Scandinavia con grande successo, e pubblico e critica norvegese furono d'accordo nel riconoscere finalmente la grandezza indiscutibile d'Ibsen. L'Europa, e sopratutto la Germania, avevano imposto alla Norvegia il suo poeta.

Ma fama e benessere non mitigano l'asprezza solitaria del suo carattere; anzi quanto più la gente parla di lui e gli gira intorno curiosa, innamorata, pettegola, egli più s'abbottona nella perfetta distinzione del suo « salon » nero e sta zitto. In caffè, per le strade, nelle sue stanze ammobiliate egli vive nomade e per conto suo tra gli uomini: non chiede ad essi che il diritto di pensare e lavorare in pace. Il suo studio è un rifugio, di cui la moglie è guardiana; e se qualche rara volta un importuno riesce a rompere la consegna e picchia alla porta, il poeta s'affaccia iroso come se gli tentassero di rubar la preda e domanda quiete per il lavoro: « Arbeitsruhe, bitte, Arbeitsruhe! ».

« L'aspetto di Henrik Ibsen corrisponde al carattere della sua arte. La figura è tarchiata e pesante. Il suo viso esprime serietà severa e sarcastica. La testa è grossa, circondata da

una criniera di capelli grigi, lunghi. La fronte, che domina su tutto il viso, è straordinaria: dritta, alta e ampia, ma modellata finamente, ha il segno della grandezza e della dovizia spirituale. Quando egli tace la bocca è serrata in sè, quasi senza labbra; si capisce subito che Ibsen parla poco. E difatti in società egli sta parco di parole, quasi muto o a volte, ruvida sentinella davanti al santuario del suo spirito. A quattr'occhi o fra pochi famigliari parla un po' più, ma anche allora è tutto fuorchè compartecipe. Un francese, che a Roma condussi a vedere il busto d'Ibsen fatto da Runeberg, osservò: — L'espressione è più spirituale che poetica. — Gli si legge nel volto ch'egli è un poeta satirico, un « Grübler », ma nient'affatto un sognatore. Le sue poesie più belle però dimostrano che nella lotta della vita gli è stato ucciso, di sotto, un cavallo alato » (BRANDES).

Sotto la ruvidezza sprezzante c'è una timidità e una verecondia femminile paurosa d'esser ferita; e nel realismo crudo per cui le cose hanno il nome che hanno e non quello che è desiderabile abbiano, è domata una nostalgia, un'inquietudine ansiosa, un desiderio di comprensione, d'affetto, di patria. Questo sprezzator di dolcezza come si desidera nel cuor suo la parola mite e indulgente, questo abitator di camere in affitto come vorrebbe poter avere una casa, e l'esiliato volontario con che affettuosa accoratezza riguarda verso la patria! — Stanco degli dei nordici (dice una sua poesia), egli volse le sue navi al sud, e nel sole meridionale il suo desiderio fu appagato. Bruciò le navi per tagliar ogni via verso la patria: e il fumo tessè un ponte fino alle coste nordiche, su cui ogni notte, dalla magnificenza calda del sud al ghiaccio nordico, cavalca un cavaliero. —

Ora forse è venuto il tempo in cui si può tornare in patria, o almeno provare se ciò sia possibile. Bisogna deci-

dersi anche per Sigurd, il quale non è un poeta che si può naturalizzare europeo, ma un cittadino che deve essere attivo nel suo paese. E la Norvegia è senza dubbio molto progredita, e forse si può tentare ancora qualcosa, forse; in ogni modo ci si potrà vivere in pace e in libertà. Nell'aprile 1885 Ibsen scrive all'editore e amico Hegel da Roma parole sorprendenti:

« Per ragioni molteplici sarebbe meglio per me passare il prossimo anno in Germania, dove posso seguire una quantità di questioni letterarie meglio che qui. Inoltre mi avvicino così un po' più alla patria, e negli ultimi tempi ho pensato spesso di comperarmi, se è possibile, una piccola villa o più esattamente una casa di campagna nei dintorni di Cristiania, sul fiord, dove io viva chiuso al mondo, dedicandomi esclusivamente al mio lavoro. La vista del mare è ciò che più mi manca qui, fuor di patria, e questa mancanza cresce d'anno in anno ».

Difatti, invece che nel suo solito Gossensass, quest'estate tira dritto « con la velocità d'una cometa » su fino in Norvegia. Rivede Cristiania, Bergen, Trondjem, e otto giorni di patria — egli dice — gli dan più gioia che undici anni all'estero.

Ma la patria è troppo accalorata nel discutere e migliorare la sua posizione di secondo rango di fronte alla Svezia, per far grande accoglienza a un poeta che non si sa neanche, in fondo, se è liberale o reazionario, se è per il « veto assoluto » del re o contro, se vuole bandiera senza stemma e consoli propri, o no. Questioni, certo, anche se ad Ibsen non parevano, importanti: ma è meschino questo appassionarsi intollerante di tutto un popolo per la costituzione dello stato mentre non ha nè amore nè tempo per il poeta che gli stava dando un'anima e un diritto

d'esistenza nella nuova civiltà. E Ibsen andò a riposare a Molde, il verdeggiante e caldo fiord del Romsdal, l'eden della Norvegia. A Molde, al suo mare, visse parecchi mesi sereni.

Amava il mare. Mare e alta montagna è la Norvegia: montagna che si rompe sul mare, ghiacciaio che nel mare sbocca e si stempra. E la montagna egli amava, sedotto e nolente, come la sua solitudine umana, tra la vita piena da cui avrebbe voluto esser trasfuso e l'eternità della legge che domanda sforzo, fedeltà e rinunzia fino alla morte e la pazzia: la sua solitaria montagna, quest' assoluto che vuol vivere, ma senza transizioni, vita crudele della pietra insensibile, e pur spaccata, lacerata dentro nell'improvviso gelo dalla goccia d'acqua vitale che ha refrigerato la sua aridità; ossatura violenta e dittatoriale sulla supina fertilità della natura madre, sola, la fronte dolorosa battuta dalle dissidenti atmosfere: ed ella sopporta impassibile il cozzo e il vortice della varia parola terrestre, e ne sparte la passione e ordina il caos distruttore. Scirocco dà neve, aquilone dà sole alla montagna: nel suo calcare assetato nasce questo fiume che ci disseta — segherie, piani irrigati, sfogo di cloache, navigazione. E il fiume traversando la fertilità nata da esso riposa finalmente nel mare.

E ama il mare Ibsen, poeta nato da secolari pescatori. Le sue creature sognano il mare, la vita franca, la gioia dell'essere realizzantesi secondo la sua libera legge (1). Il

---

(1) Tanto da arrivare a risolvere così, con immagine che è desiderio, l'affermazione scettica della degenerazione umana: «L'evoluzione della razza umana batte *ab origine* strada falsa. I cari figli degli

mare ha una salute e una sobrietà che la terra non conosce. I cittadini sono loquacemente scossi se un re oppone il veto alle loro decisioni; i cittadini s'affannano e s'agitano perchè le finestre e le porte della patria loro non chiudono perfettamente; ma per il pescatore la parola è atto di manovra e chi si serve del vento contrario per filar avanti non recita la terribilità dell'uragano. Con questa sua gente fraterna, di casa nomade e d'animo tranquillo nella sua prudenza temeraria, Ibsen s'intratteneva volentieri di quando in quando, nelle passeggiate interminabili lungo il mare, le mani dietro la schiena e così immerso nel suo proposito di star solo con sè che nessuno osava fermarlo. E in questa riposante vita egli si rasserenò. Non era uno che ricorresse alla natura per farsi curare (c'è assai poca natura nelle sue opere); ma la natura riposa lo spirito laborioso come sua realtà sorella, a cui egli è comunicato. E Ibsen sa di non disperdersi in lei.

Cominciò per lui un nuovo periodo di vita e di lavoro, breve bensì e senza vera gioia nè vera speranza, ma più calmo, più buono, come un comporsi del suo dissidio; in cui l'istintiva (e logica) affermazione della verità riuscì, purificata e solenne, oltre l'esperienza, il ragionamento, l'istinto del dubbio sogghignante e la sorda disperazione; un acchetamento della gioventù eroica e del disgusto stanco dell'uomo maturo in una nobile tranquillità non rassegnata, ma non illusa, per merito quasi della forza santa che fa piena la vecchiaia degli uomini robusti, e già

---

uomini avrebbero dovuto evoluzionarsi a esseri marini» (1897, nell'album d'un conte navigatore austriaco).

operante, in lui, prima che la sua persona si ripieghi misticamente su sè stessa. È il momento che Ulisse pianta il remo del decennale errore nella terra e ara con nuova mano esperta di timone: egli è puro e nobile, ora, mentre l'entusiasmo che lo portò in battaglia è ricordo che a poco a poco risuscita tutto il doloroso passato e lo lava da ogni stanchezza; e l'anima lo scruta per entro con amore e ne riconosce l'insufficenza: furon pochi i dieci anni, è stata parva l'esperienza dei sensi. Sicchè il troppo disgustante è ora il poco che sprona a più perfetta conoscenza. Non è calda fede, ma neanche rassegnazione l'orazione picciola d'Ulisse ai compagni: è il semplice e solenne riassumere il carico della propria inquieta umanità, rassegnato nell'esiguità delle proprie forze, fiducioso della verità che si deve raggiungere. È, tra il bisogno dell'uomo-Dio e l'accasciamento dell'uomo in Dio, tra la verità assoluta della legge esplicata in ogni atto nostro, senza impurità, senza peccato, senza bugia e la rinuncia dell'atto insufficiente nella contemplazione, tra Etica e Religione, il momento della vita pratica, della cattolicità reale dello spirito. La cui coscienza, il cui sentimento informa la vita di Goethe e Manzoni, e dà una stilla di riposo a Ibsen; gli toglie quell'acrimonia contro l'uomo fatalmente imperfetto, quella parzialità faidesca che ha contro i partiti. Egli vede che si possono formar stelle nella nebulosa della vita colturale norvegese (poesia del '85), e i suoi discorsi e lettere del tempo hanno un po' la compostezza serena del nonno.

In Rosmer, il suo terzo eroe, ha mitizzato il suo processo circondandolo di questo tono nuovo.

Casa Rosmer è uno dei lavori d'Ibsen più intensamente elaborati. Egli ci ha pensato di proposito pochi mesi

dopo la pubblicazione dell'*Anatra,* com'è chiaro da un brano della lettera già citata a Hegel (25 aprile '85), brano che sfugge stranamente a tutti i cronisti (1); ed è confermato in un'altra lettera del 14 febb. '86: « ... Sono tutto occupato da un nuovo lavoro, che *mi si è agitato in testa per lungo tempo,* e per cui ho fatto studi più definitivi quest'estate nel mio viaggio nordico ». Che cosa siano poi questi « studi più conclusivi » fatti in patria è spiegato in una lettera del 10 nov. al Brandes; dove parla di *Casa Rosmer*:

« Questa volta... mi misi tardi all'opera. Cominciai a stenderla appena a giugno inoltrato. Le impressioni, le esperienze e le osservazioni del mio viaggio norvegese dell'estate scorsa mi disturbarono a lungo nel lavoro. Appena quando mi si fece completamente chiaro tutto ciò che aveva visto e sentito e ne ebbi tratte le conclusioni potei cominciar a mettere in poesia il mio bottino. Anche il suo viaggio e le sue avventure [di Brandes] a Cristiania mi dettero da pensare: mi fornirono un prezioso contributo alla caratteristica dei nostri uomini di progresso. Mai mi son sentito così estraneo alle faccende e af-

(1) « Non ho deciso dove passeremo quest'estate, ma probabilmente o in Tirolo o al lago di Costanza [la passò invece a Molde], dove spero di poter lavorare in pace e di finire il mio nuovo lavoro per autunno, al tempo solito ». Tant'è vero che l'editore può far sperare al direttore del R. teatro di Copenaghen un nuovo lavoro per i primi mesi del '86 (V. lettere 20 e 25 febb. '86). Cosicchè le parole d'Ibsen a Snoilsky non si riferiscono alle famose « annotazioni » del '83 (che, come abbiamo già detto, sono notazioni di varie e vaghe possibilità drammatiche) ma a questi primi abbozzi, che perciò sono scritti parecchi mesi prima dell'epoca data nelle note alle *Opere postume,* vol. IV, p. 448.

fari dei miei compatriotti norvegesi che dopo le lezioni che mi son toccate in quest'ultimo anno. Mai tanta ripugnanza. Mai così spiacevolmente toccato. Ma tuttavia non so perder la speranza che questa rozza condizione di cose sia passeggera e che una buona volta diventi un reale stato di cultura chiarito in vere forme culturali ».

È dunque chiaro: egli già pensava al lavoro, fu sturbato dai nuovi « documenti », ed ebbe bisogno di nuove conclusioni. La strada è lunga, com'è lunga la salita dalla bassura mefitica dell'*Anatra* alla nobiltà di Rosmer; strada non psicologica, non temporale, ma piuttosto balzo d'intuizione morale, sollevamento dell'essere: la qual crisi però per diventar opera d'arte deve trasformare secondo sè tutto il materiale già dato.

Casa Rosmer era stata concepita pochi mesi dopo l'*Anatra* come la tragedia d'un uomo che essendosi liberato intellettualmente da tutti i pregiudizi della morale esterna, del suo ambiente grigio, essendosi riconosciuto il pieno diritto di vivere secondo i suoi bisogni, di avere la sua felicità, non è poi capace di buttar a mare il peso dell'ereditato e ne soggiace. Era questa, dunque, la prima critica che il poeta s'è fatta di fronte all'attestazione precedente del suo spirito, l'*Anatra*. Aveva insomma ragione Edvige (nella I versione) di fronte a Gregorio che le domandava:

— Che diritto ha lei o qualunque altra creatura alla felicità? Che diritto? domando.

— Ah ciò non m'interessa; è una gran bella cosa essere allegri e felici.

— Ma c'è nella vita qualcosa di più alto, Edvige.

— Sì, ma ciò non importa nulla ; purchè qui a casa torni la pace fra papà e mamma e me...

Egli era dunque convinto in fondo della sconfitta di Brand. Pure egli continuava a vivere come prima, non solo, ma egli giudicava come prima. E questa contradizione gli appariva come l'ultima tristezza umana; non ci vedeva grandezza, bensì stanchezza e fatalità. In fondo Rosmer era concepito come dichiarazione di disfatta, in cui perfino il senso morale della vita, intima, del poeta, non valeva, ma era l'ultima bugia, sotto cui si soccombe. Il parroco protestante di Skien, gli antenati avevan ragione sulla sua vita. Era un andar oltre dell'*Anatra*: un riconoscere che la stessa gioia, il bisogno umano di felicità non riesce a redimer l'umanità seria del suo infirmante cristianesimo. La felicità valeva, forse, per gli Ekdal, non per i Rosmer. Il dramma si chiama *Destrieri bianchi* (fantasmi), non *Casa di Rosmer*.

Così nelle prime annotazioni e svolgimenti (fine e principio del '85 - '86) siamo in un ambiente triste, in una casa imperata da nobili e bigotti antenati, d'un parroco che ha patito le loro idee e il tormento d'una melanconica moglie, la quale infine s'è annegata. Ora è libero, ma inerte, passivo, senza voglia di agire; cosicchè il cognato cerca di smuoverlo per salvarlo, e la donna giovane che pur l'ha liberato non ne ha neanche lei fiducia (lo consiglia a rifarsi credente). Ha due figliole, una « in procinto di decadere nell'inattiva solitudine » (sarà poi Bolette), l'altra una specie di Hilde. Non avendo movimento questo dramma chiuso, questa constatazione enunciata già nelle prime pagine, il peso centrale doveva esser portato sulla dichiarazione di apostasia del parroco davanti

tutta la famiglia, e il dialogo era attivato da scene laterali (1).

Per accusarsi e scusarsi Ibsen dava la colpa di tutto al cristianesimo: l'istinto morale era eredità, non coscienza. La gioia invece non aveva nessuna colpa. Rebecca era « libera e indipendente, di sangue caldo, un po' senza scrupoli, ma in forma nobile »; è « misconosciuta da tutti e calunniata ». Non c'è ancora nè peccato, nè vera grandezza in lei. Indubbiamente Ibsen continuerà a credere anche poi che questa prima origine intellettuale sia il significato del dramma *Casa Rosmer*: scriverà (13 febbraio '87):

« ...il lavoro tratta della lotta che ogni uomo serio deve sostenere con sè, per accordare la sua condotta con la sua persuasione. Poichè le diverse funzioni intellettuali non si sviluppano contemporanee e regolari nello stesso individuo. L'istinto dell'impossessarsi si slancia di preda in preda. La consapevolezza morale, « la coscienza » invece è assai conservativa. Essa ha profonde radici nelle tradizioni e in generale nel passato. E da ciò nasce il conflitto personale ».

E questo contrasto non si può negare che, sia pur lateralmente, rimanga in qualche modo anche nell'opera compiuta. Bisogna tuttavia star attenti di queste testimonianze d'*ante rem*, cioè dello stato intellettuale in cui l'opera ha cominciato a formarsi.

E poi, anche in queste parole c'è qualcosa di più grave.

---

(1) Congetturando un po' si può pensare che fra lo studente elencato nei personaggi e una delle figlie, la maggiore, doveva nascere qualche simpatia. Queste parti laterali passano senza dubbio nella *Donna del Mare*.

C'è un dissidio: tra coscienza morale e bisogno predace di vita e felicità. Il tono è già alzato. Nella prima versione Rosmer pareva avesse già fatta la rinunzia alla felicità, s'era ancora alla stasi cupa, benchè non abbrutita, dell'*Anatra*. Qui invece comincia il dramma, perchè l'ostacolo alla vita piena si fa serio, è coscienza, realtà morale (o accenna a diventare): e la sete di felicità si fa tanto più fervida. Il protagonista (nella seconda versione) ha scritto un libro sulla felicità quale scopo della vita, e « vuole vivere e deve esser felice in questa vita ». Un'eco franca di questa persuasione sono le parole di Rebecca (sempre nella II versione): « Per me il fatto più grande della nostra giovane epoca è che noi osiamo proclamar davanti a tutti la felicità quale scopo vitale ». E il bisogno aperto di gioia è già bisogno d'azione, e questa versione (pur ancora chiamata *Destrieri bianchi*) rappresenta con molto interesse la lotta politica di Rosmer contro i codini.

Ma la gioia e l'attività sono affermate con tanta nettezza appunto perchè si riesce finalmente a distinguere dall'avviliente morale del prete l'umana: « Io non conosco una morale cristiana, conosco soltanto quella che ho nel sangue ». C'è un nuovo impulso di vita, un risollevamento: « Io voglio continuare a indagare e a pensare avanti, sempre, instancabilmente. Voglio tentar di giungere più che si possa in fondo alle cose ». E spunta già il senso dell'imparzialità critica in questo liberato che vuol nobilitare l'opera della liberazione umana: egli sente che in chi non si sottomette più all'avviliente e snervante rispetto all'ereditato « c'è una reazione contraria, un odio violento, ingiusto contro la legge, distruttore anche del buono in essa ». Sta insomma per nascere il vero Rosmer:

ma manca ancora alla sua persona, almeno esplicitamente, la qualità centrale: la nobiltà.

Dopo aver tentato d'impostare il non chiaro dramma in tutte le possibili configurazioni d'intreccio (Rebecca per esempio è già sposata con Rosmer), il poeta trova la nota, ritronca tutto un'altra volta e ricomincia (1).

La nota è questa (2):

« Ella [Rebecca] è intrigante [prima era di natura schietta] e lo ama. Vuol diventar sua moglie, e tende inevitabilmente al suo scopo. Egli lo scopre, e lei confessa apertamente. Ora non c'è più felicità per lui. Dolore e amarezza suscitano in lui il demonio. Vuol morire, e lei deve morire con lui. E lei lo fa ».

L'istinto predace, l'esigenza della gioia a qualunque patto è espressa, uscendo dall'incertezza dissidente e atona. È questa la natura di Rebecca: secondo la sua legge non vale altro che l'impulso passionale dell'individuo — ed è qui che s'oppone risolutamente Rosmer, La gioia è la verità; ma la vita morale è: e Rosmer s'uccide: « rifugiarsi nella morte — per attestare del proprio amore », come fece la povera Beata, sua moglie. Non c'è soluzione, ma si può morire con disperata nobiltà (3).

---

(1) Ricopiando dal vecchio d'importante solo le considerazioni politiche di Kroll, che in *Casa Rosmer* sono troppo lunghe appunto perchè il dramma ha altro centro che la lotta politica.

(2) Nell'*Op. In.* III, p. 262 è stampata fuori di posto e fa confusione.

(3) L'evoluzione di Rosmer è chiara anche dall'evoluzione di Brendel, la cui funzione di commento tra grottesco ironico e tragico assume nuova evidenza da questo ravvicinamento. Di fronte al primo Rosmer, la cui unica attività pareva dovesse esser quella di professare aper-

Poi finalmente il vero Rosmer è nato, e si chiama Giovanni. Giovanni di casa Rosmer: annunzio del futuro — e patimento dell'ereditato. Il capo d'Ibsen è circonfuso di questa nobiltà animosa e disperata: affermare che è possibile l'unificazione dei due opposti — averli sofferti, e morire.

Dalla soffitta animalesca degli Ekdal al gaard dei Rosmer. Il gaard è la casa e il mondo della famiglia norvegese. Per lunga, gloriosa tradizione i nipoti ci vivono secondo la legge e i costumi degli avi. In Norvegia non esistono più titoli nobiliari; ma c'è in compenso la nobiltà antichissima delle famiglie contadinesche, che derivano da re o principi regionali. Il gaard è così il vero, pacifico, laborioso « castello » della nobiltà norvegese.

Rosmer è figlio d'illustri antenati, ufficiali, prelati, alti funzionari. I loro ritratti pendono alle pareti; il loro spirito regna sovrano nella casa. Erano uomini severi, austeri,

---

tamente le sue nuove opinioni, che voleva esser un liberato, ma in realtà non lo era che in desiderio, abbiamo un Brendel, già burlato e rovinato causa la sua sincerità, cacciato via come un cane: ora sognava di « travestirsi da uomo nuovo ». Le sue idee, al lato pratico, erano — diceva Mortensgaard — « radicali vent'anni fa ». Nel dramma poi che sta diventando definitivo, quando rimane com'eco del precedente l'interesse politico, il nuovo Brendel sviluppa la sua grande idea della riforma terriera (« Contro il contadino [il proprietario] in generale dichiaro la guerra »: il libro famoso di Henry George sulla questione è uscito nell'80, e tradotto in norvegese nell'85 - '86); e, sconfitto, torna proclamando l'errore fondamentale commesso da Dio nel fare il mondo. La vita non ha nessuno scopo; bisogna lasciarla strisciare come un serpente. « Il Mastro ha dimenticato di darci ali. Internamente e esternamente ». È che Rosmer sta per suicidarsi da disperato. Finalmente al nostro Rosmer corrisponde il definitivo Brendel.

gravi. Religiosissimi, moralissimi. Non avvezzi a discutere, a tollerare, ad amare: ma, preti soldati, a imporre il loro volere e giudicare inappellabilmente. Non amati, ma rispettati e temuti. Una casa triste, sola, nella sua intolleranza morale: dove non c'è fiori e i bambini non ridono. Casa oscura, fosca, con cupe leggende. « Solo fabbricati; niente di verde ». È la casa spirituale d'Ibsen.

Rosmer è stato triste e intollerante come i suoi avi. Ha nelle vene il loro sangue, nel cuore la loro legge. Non ne sentiva la vocazione, ma s'era fatto prete perchè il padre aveva voluto così. Da giovane rovina Mortensgaard senza pietà, perchè Mortensgaard aveva commesso un fallo.

Ma in casa Rosmer era venuta Rebecca, e con lei la vita. Era stata il vento purificatore del nord. L'insufficienza arida della legge, con cui gli antenati (i Brand) avevano retto, atterrendolo, il loro contado, ma per cui, spenta la fede che li sosteneva, l'ultimo Rosmer era decaduto in una tristezza inerte — era stata rissanguata e rinnovata da questa giovane donna, ardita, eccitatrice. Macrina aveva fatto lo stesso con Giuliano. Di fronte a Brand, Ibsen aveva affermato in Giuliano l'apostasia dalla legge cristiana in nome della bellezza, della gioia, della libertà amorale della vita. Giuliano aveva compreso che il cristianesimo non si poteva saltare e che il vecchio paganesimo era morto. Ma attraverso il cristianesimo si doveva poter rinascere pagani. Quest'era il « terzo regno »: dove passione e intelletto, Pan e Logos formano una cosa sola. Egli sognava cioè una gioia purificata; un individuo che, vivendo per sè, agisse; che, godendo, forse nella legge; che sviluppando liberamente il suo essere realizzasse la richiesta dell'universo. — È questo il presentimento che

Ibsen, avendo seguita passo passo la decadenza dell'eroe insufficiente, saprà compiere, artisticamente, in Rosmer. La critica della sua arida morale è ormai compiuta. Ciò che le manca, che manca a Ibsen, è la gioia violenta, sana, robusta: Rebecca può salvare Rosmer! Tutto può essere ricostruito, e rinati cominciare una nuova attività. Casa Rosmer che ha fatto tremare i vicini, imponendo angoscioso orrore per ogni franca manifestazione umana, può ripagare ora il mal fatto, può scendere dalla sua dura e paurosa solitudine tra gli uomini, e nobilitarli, metter pace, bontà negli animi inaspriti dalle passioni cotidiane e dai diverbi politici. C'è un punto dove il dissidio insanabile fra Casa Rosmer e Rebecca, fra morale e gioia, cristianesimo e paganesimo, s'incontra e s'integra: e non è più il lontano, sognato regno di Giuliano: è la gioiosa nobiltà di carattere.

Questa nuova parola Ibsen l'ha detta nell'85 agli operai di Trondjem:

« Deve farsi valere, prima di tutto, nel nostro stato, nel nostro governo, nella rappresentanza del nostro popolo e nella nostra stampa un elemento di nobiltà. Non intendo naturalmente nè nobiltà di nascita, nè quella del denaro, nè scientifica e neppure intellettuale. Sibbene penso alla nobiltà di carattere, alla nobiltà della volontà e del sentimento. Ciò solamente ci potrà liberare ».

È il proposito di Rosmer:

« Creare uomini nobili, tutt'intorno, in cerchi sempre più larghi. Uomini nobili. — Gioiosi uomini nobili. — Sì, gioiosi. — Perchè è la gioia quella che nobilita gli spiriti, Rebecca.

Ah che cosa sarebbe allora vivere! Nessuna lotta d'odio, più. Soltanto d'emulazione. Tutti gli sguardi volti alla sola,

unica meta. Ogni volontà, ogni mente tesa all'avvenire, in su, ognuno per la via sua, necessaria, naturale. La felicità di tutti — creata da tutti ».

Ma è il proposito, la speranza, questa, per cui Rosmer è risorto: non la sua azione. « La felicità di tutti creata da tutti »: ma Rosmer « si ripiega atterrito in sè e dice con pesante malinconia: ma non da me ». Rosmer non potrà godere nè educare. Non potrà mai fondersi nel senso che fa così meravigliosa la vita: il sapersi puri di colpa.

Qual'è dunque la colpa di Rosmer? È aver creduto che Rebecca, che l'opera di liberazione dalla malinconia grave in cui disperava, fosse pura di peccato. È aver accolto, nella sua casa, Rebecca. In fondo nessuno sapeva niente di lei. Era come una forza anonima calata dal nord, da quella Finlandia selvaggia che per Ibsen è la terra mitica delle creature violente, più natura che umanità. Casa Rosmer era soltanto tradizione, pura, insoffribile di macchia: Rebecca era la zingara senza stato civile, figlia forse d'un dottore, di cui poi era stata l'amante (1). Rapace, fiera, tutta istinto e immediatezza pratica, vien giù come una tempesta del nord. La sua natura trova nella teoria darwinista insegnatale dal dottore piena soddisfazione. Vige la lotta della vita: bisogna trionfare, andar diritti al proprio scopo, conquistarlo. Ella non crede che in sè, non è che sè. Appena conosce Rosmer, uomo, nobile, austero uomo, s'innamora di lui brutalmente. Vuol averlo, con la tenacia indeprecabile della passione carnale che non gira gli ostacoli.

---

(1) Ibsen non afferma questo particolare tremendo, Ma lo rende logicamente indubitabile.

È la violenza diritta, la domanda del sangue, l'animale vichingio, Rebecca; è il mare, la vita franca, il largo mondo, Parigi: la gioia. La gioia senza scrupoli, senza preoccupazioni, senza rotture; il sano egoismo puro sangue. Questo si desiderava Ibsen, questo egli voleva poter liberamente sbrigliare fuor dalla sua mano. In certi momenti il desiderio ne fu tanto ansioso da farlo prorompere in affermazioni anarchiche, nietzschiane. La sua morale, la sua legge gli parvero fantasmi della sua eredità, nient'altro che un nuovo grado del cristianesimo demoralizzatore. Era la passione che gli mancava. Ma appena vorrebbe darsi a lei, obliarsi, buttarsi in lei, sa subito che passione è sfrenatezza, che lo porterebbe al di là della propria persona; che la persona reagirebbe subito, e considererebbe disfatta, delitto, colpa ciò che nell'ebbrezza egli avrebbe voluto fosse libertà. Non c'è conciliazione in Ibsen fra morale e felicità.

Rosmer era un timido solitario scrupoloso. S'è lasciato prendere dalla donna, che l'ha smosso, rinfrescato, fatto coraggioso, nuovo; ma servendosi di ciò ch'egli sa colpa: la morte dell'ammorbante Beata.

E Rebecca stessa, appena compiuto l'atto, appena potrebbe goderne gli effetti, sa ch'esso è colpa. Un grido intimo di gioia quando Rosmer le propone di sposarla; ma poi rifiuta energicamente. « Perchè casa Rosmer mi ha preso ogni forza. Qui fu tarpata la mia ardita volontà. E fu svergognata! Per me è finito il tempo che potevo osar tutto, in ogni cosa. Ho persa l'energia all'azione, Rosmer ». Vivendo ogni giorno con lui, fu nobilitata, si placò la furia lussuriosa, divenne creatura umana. Ma fu rotta. « La concezione di vita dei Rosmer nobilita, ma uccide la gioia ».

E ora, che più di prima occorrerebbe la sua forte natura intatta, ora che la sua opera malvagia l'ha portata alla sua meta, non è più lei, è un'altra: è la creatura umana che sa il suo peccato e deve giudicarsi, cioè confessarsi (1). Anche la sua confessione, come quella di Elena e di tutte le persone d'Ibsen, è eroica: tende a salvare Rosmer dimostrandogli ch'egli non ha colpa. È una delle più vere, più generose scene di giudizio ibseniane. Sentiamo rabbrividendo la necessità fatale della passione, che quanto più pura, più soltanto passione è stata, con tanto più merito e grandezza viene ora condannata. Com'è detta sanguineamente la lotta oscura in noi fra l'impulso che ci trasporta nolenti, noi, che vorremmo reagire, fermarci a ogni passo!

La passione, la gioia, non è la felicità. Soltanto i puri possono esser felici. Ma l'uomo non è puro: la colpa iniziale d'ogni dramma ibseniano è il peccato originale, razionalizzato. Ma il raziocinio s'alza ora, sta diventando sempre più ragione mistica insita all'uomo. È Rebecca che salva dall'agonia sterile, ma che fa morire. Ma nobilmente morire. Il verismo dell'*Anatra* si rialza a poesia, perchè i valori umani sono riaffermati, perchè se ne sente l'insufficienza, la « maità » come diceva Ibsen, non con bieca cinica disperazione, ma religiosamente; perchè è rinato Brand, un nuovo nobile, ingenuo Brand, per morire vittoriosamente anche lui, ma non più per intervento metafisico di carità, lui disperato, lui disfatto, ma per

(1) Tralascio apposta l'analisi del procedimento logico del dramma (serrato, inevitabile, spietato), perchè l'ho già esemplificato nei «*Fantasmi*». Soltanto che qui, conforme al tono lirico generale, non c'è acrimonia nella logica, ma quasi un senso di sconsolata pietà umana.

libera volontà in compagnia della donna terrena da lui nobilitata. Ella l'ha salvato dai Rosmer, egli l'ha salvata dall'anonimo tenebroso. Sono anime schiarite, per vicendevole merito. Ciò che han voluto, non il proponimento di lui staccato, non l'azione staccata di lei, ma ciò che han voluto assieme, è la buona verità capace di educare gli uomini. Nella loro unione è il punto dove gioia e legge diventa vita. Ma l'unione dev'essere sterile; è un matrimonio mistico nella morte, non umano. Sono anime condannate, per vicendevole colpa. Soltanto nella morte sono *uno*. E poichè non esiste più Dio, ma soltanto l'uomo, vittorioso e sconfitto, l'uomo decreta la propria condanna. « Uomo e donna devono andare assieme ». E ora anche oltre il ponte da dove si buttò Beata.

È il dramma generoso austero d'Ibsen. Una cosa tutta nuova nella sua opera. Alla foschezza della sorte umana ereditata, ai cavalli bianchi di Casa Rosmer che cavalcano nel cielo per rapinare la nuova vita, è contrapposta la libera persona umana. L'aria, così tragica, è da essa consolata. C'è della grandezza leopardiana. C'è la capacità del mito, perduta dal poeta dopo Brand. E come nelle ultime opere di Leopardi vi si sente l'alitante preludiare a una rinunzia religiosa. Ma nè Leopardi nè Ibsen ci possono realmente arrivare. Leopardi domanda la futura comunione degli uomini di fronte alla natura; Ibsen risogna ancora nel tempo ciò che non è riuscito a trovare nella sua vita. Il 27 settembre '87, subito dopo *Casa Rosmer,* dice in un discorso:

« Si disse che io avessi fatto tutto il mio possibile e precisamente agli avamposti, per far sorgere una nuova era. Al contrario io sono del parere che il tempo in cui viviamo può

venir designato a miglior diritto quale conclusione e che appunto da questa vuol sorgere ora una cosa nuova. Credo veramente che la dottrina scientifica dell'evoluzione valga anche nel campo dello spirito. Credo che noi siamo alla vigilia di un tempo in cui il concetto politico e sociale cesseranno di esistere nelle loro forme presenti; e che tutte e due concresceranno in una unità, che porterà in sè la condizione della felicità umana. Credo che poesia, filosofia e religione si fonderanno in una nuova categoria ed una nuova forza vitale, di cui noi contemporanei, del resto, non possiamo ancora aver una chiara immagine.

Si disse di me, per diversi motivi, che io sia pessimista. E in verità lo sono, in quanto non credo all'eternità degli umani ideali. Ma sono anche ottimista in quanto credo pienamente e fortemente alla forza di trapiantarsi degli ideali ed alla loro facoltà di evolversi. E cioè con più precisione: credo che gli ideali d'oggi mentre stanno per perire si dirizzano a ciò che ho alluso nel mio dramma *Cesare e Galileo* sotto il nome di: « Terzo regno ». Mi permettano dunque di vuotare il bicchiere per ciò che si matura e ciò che verrà. Siamo riuniti qui in un sabato sera. A questo segue il dì del riposo, il dì di festa, il dì solenne, come volete. Per conto mio sarò contento del lavoro della mia settimana di vita se esso servirà a preparare il buon animo per il domani. Ma più di tutto sarò contento se esso contribuirà a temprare gli animi per la settimana che immancabilmente succede ».

Il discorso è tenuto a Stoccolma, di ritorno dalla villeggiatura estiva alla spiaggia piana, senza scogli, dell'Iutland danese (1). E diceva a tutti, in questi mesi, « che il suo interesse polemico stava per scemare e che egli sentiva intimamente la sua poesia incamminarsi verso

(1) Tra l'estate a Molde e quella a Friedrichshavn e a Saeby sta a Monaco. Vedi i bellissimi ricordi di Conrad nel libro del LOTHAR, p. 120-130.

nuove forme », e che il mare avrebbe avuto parte nel lavoro che stava preparando. Il mare gli era diventato una vera fissazione continua, come racconta lo Jaeger. La libera natura selvaggia lo ipnotizzava. Dal luglio all'ottobre '88 è scritta la *Donna del Mare,* il dramma così stranamente marino d'Ibsen. Respira natura, colori, movimento, immagini. Ma mentre dovrebbe e vorrebbe esser opera fresca, quasi gioconda o almeno vittoriosa, mentre dovrebbe esser un canto dell'uomo liberato, l'opera è falsa e il poeta fa cecca. Piace, perchè è (alla superficie) nuova fra l'altre d'Ibsen; ci si arriva, nelle prime letture, inavvertitamente e par di tuffarsi nell'acqua di un'oasi; ma poi subito s'avverte non solo che la natura è patologica, ma che la salute della poesia è fittizia. È la fata morgana del deserto ibseniano.

La *Donna del Mare* è il tentativo di attuare liricamente la possibilità sociale del terzo regno, cioè di render attivi quei principî che han costretto Rosmer e Rebecca a un'austera morte. È uno sforzo di ricostituire, sulla base della nuova affermazione, le realtà morali e sociali che interessano specialmente Ibsen: la vita, le tendenze dell'individuo di fronte alle esigenze generali che gli sono imposte, il matrimonio, il rapporto fra l'uomo e la donna nella famiglia, l'accordo dell'uomo cotidiano con l'uomo giusto e vero, la liberazione umana della donna. È insomma il tentativo di sentire il mondo con nuova mente, non solo di vederne le possibilità con nuovi occhi. Ma è tentativo; nè eroico, come chi impieghi tutta la volontà per riuscire oltre sè stesso, per penetrarsi della propria persuasione, e la cui opera perciò anche se non riuscita ci appassiona. È un tentativo assai più teorico che altro, un'eco dello sforzo di Rosmer, colorata da una certa quiete ottimistica,

quasi riflesso del suo terzo regno sognato. La parte vera del dramma è il momento di un mistero patologico e di inquietudine dolorosa, che dovrà rimanere intatta anzi inasprirsi nell'Ibsen vecchio, non certo la verità morale rosmeriana in cui esso trova e senso e soluzione.

Fra il buon dottor Wangel, che è il comune uomo ibseniano passato sotto il filtro di Rosmer, un dott. Stockmann che ha ritrovato finalmente la cura morale degli ammalati — ed è fantoccio o almeno inutile realtà drammatica, benchè simpaticissimo personaggio — e Hilde che porterà l'inquieta perturbazione rapace in casa Solnes, c'è la *Donna del Mare,* una Nora schiarita in Rebecca, e liberata dall'uomo che ha finalmente trovato la formula necessaria alla sua salvezza.

Ellida (nome pagano, di nave) è una sorella di Rebecca. È anche lei una donna del nord, costretta a languire in vincoli esterni che non la riguardano, nella morale sociale del fiord chiuso e senz'ondate di petto. Anche lei è tenuta distante dal marito e dalla famiglia da una moglie, la prima moglie morta (1). Soltanto che ella non si interessa di ciò. È una Rebecca passiva; a cui è tolta la rapacità hiordisiana che rendeva attiva Rebecca. Una Rebecca nelle sue condizioni dà di artiglio nelle cose, insofferente di tristezza, vogliosa di farsi il suo mondo; Ellida diventa triste. L'estranea legge-vita non accettata liberamente è tristezza. Rebecca è rotta; questa è accasciata.

---

(1) Questa situazione di fatto è l'identica della prima versione di Casa Rosmer, in cui probabilmente Rebecca non aveva parte nella morte della moglie di Rosmer.

Non doveva accettare d'entrare in cotesta estranea vita.

« Io ero là senza aiuto e sola sola. Era naturale che accettassi quando tu mi proponesti di darmi vitto e alloggio per tutta la vita... Ma tuttavia non dovevo accettare. A nessun prezzo dovevo accettare! Non dovevo vendere me stessa! Meglio il lavoro più basso, la vita più miserabile — in libertà di volere e per propria scelta ».

Ora col nome di libertà di volere e di propria scelta ella intende il suo istinto. Come per Ibsen, il suo istinto era il mare. Essa è imparentata col mare. Lo ama, ha bisogno di lui come di sè stessa, crede che quella sia la sua verità, la sua reale, profonda natura, e invece ne è soggiogata. Crede (come Ibsen ha creduto) che il « mare » sia la libertà, e invece è schiavitù. Essa dipende fisicamente, patologicamente da lui. È la sua materia, a cui ella è avvinta nei misteriosi fondi dell'anima; non la sua forma. Ellida proprio in quanto tende a quella che lei crede sua libertà, « individualità », è malata, è in preda al « senza volontà ».

Questo è il mare, il *Forestiero* e pur fratello, con cui lei s'è legata, senza volontà, presa da lui per impulso cieco come s'è data a Wangel per calcolo materiale. Il forestiero è fuori della moralità. È quello che è, come è, bello, risoluto, dominatore, di passo diritto, che ammazza come l'onda del mare che ingoia per ingoiare. È una forza qualunque che nel naufragio non naufraga, che apparentemente morto rinasce, che non ha storia, rimane sempre eguale a sè (1).

(1) Ibsen, ora, vede il significato extra umano della natura, la quale è il fondo della malattia umana, profondamente « naturale », per cui siamo ancora avvinti ad essa.

« Il grande mistero è la dipendenza della volontà umana dal « senza volontà » (Appunti al dramma). Liberarsene è la stessa cosa che guarirsi: si tratta cioè di ricostituire la persona umana, di farla autonoma. Non sfuggendo al « senza volontà »; opponendosegli. Ellida, come tutti i malati e gli schiavi (come Nora), domanda che il marito la salvi; mentre essa sola si può salvare. Deve scegliere fra marito e « forestiere », fra sè e la malattia: scegliere con propria responsabilità. Nel momento in cui il marito vincendo la paura di perderla e tutte le prevenzioni virili e sociali la mette così, nettamente, di fronte a sè stessa, ella può decidere, e liberarsi.

Quest'è l'ordito, lo schema. Ma il dramma stesso è preponderatamente uno schema. È un desiderio, non un'azione. Non che tutto succeda perchè il poeta intervenga deux ex machina nelle opere degli umani; tutt'altro; ma la convinzione del poeta non è persuasa; non è vissuta, ma astratta. Il poeta deve commentare il suo lavoro, e non liricamente, ma come chi ragiona bellamente di ciò che vorrebbe fare. Quando un poeta è veramente persuaso della sua idea, la sua idea più ancora che « calare nella realtà » diventa essa il tono lirico, la sfumatura morale del suo mondo: come, supremamente, in Dante, e come anche in Ibsen quand'è poeta. Ma qui sarebbe esterna; e Ibsen sa di doverla far rientrare. Fabbrica il medico e marito Wangel, che, se fedele al significato e alla posizione sua nel dramma, dovrebbe essere un rinnovato e vittorioso Sigurd, il nuovo eroe ibseniano. Invece è una necessaria funzione ammantata di umanità. È medico e marito: e come marito ama, soffre per Ellida; come medico la studia, commenta, trova la medicina. È questo il finissimo artifizio con cui Ibsen ha cercato ovviare allo

squilibrio dualistico. « Comincio a comprenderti, a poco a poco. Tu pensi e — senti in immagini, in rappresentazioni visibili. Il tuo impulso nostalgico — quel qualchecosa che ti seduceva e attirava — per il mare, per il forestiero, non era che l'espressione del tuo istinto di libertà, risvegliato e cresciuto. Nient'altro che questo »: dice Wangel. E Ellida, sanata, può commentare anche lei ed aggiungere: « Mi sei stato un buon medico. Il mezzo adatto, non l'hai trovato soltanto — hai avuto anche il coraggio di usarlo — l'unico mezzo, che mi poteva giovare ».

Ecco: il poeta fa che Wangel usi ciò ch'egli, nella vita e nell'arte, ha tentato ma non sa usare. Tutto finisce bene nella *Donna*; ma è un bene che non appaga nè il poeta nè noi. Della *Donna* non resta (tolte le due macchiette di Lyngstrand — forse: « lo studente » dei *Destrieri bianchi*? — e Ballested) che l'amor nervoso di Hilde per la matrigna. E, sopratutto, resta l'aria misteriosa delle forze occulte da cui l'uomo è dominato, il subcosciente freudiano, ormai più forte in realtà — si sente — che l'uomo vittorioso. La *Donna del Mare* dovrebbe essere la festa in cui Rosmer si riposa; ma è assai più il lunedì dell'ultima settimana di passione. Dalla famiglia, così felice e quieta! ora, dei Wangel, Hilde si mette il sacco in ispalla e va dal Costruttore Solness.

EDDA GABLER

« La pallida, apparentemente fredda bellezza.
Edda: Non ho nessun'altra capacità che d'annoiarmi ».

(Abbozzi di *Edda Gabler*).

Fra la *Donna del Mare* e il *Costruttore Solness,* Ibsen ha scritto, a Monaco, nel 1890, *Edda Gabler.* È il punto di quiete nello svolgimento del suo spirito: uno sguardo di conclusione. La battaglia è già finita; l'occhio non fa che contemplare. Il giudizio tagliente in carne viva che Ibsen è andato praticando alla nostra società, giustificato e incrudelito dalla volontà d'apostolo dubitante, non ha più bisogno, non vuole, non sa più pronunziarsi in parole aperte: è ormai dentro nelle cose, è il sottosuolo d'amarezza, di condanna, di distruzione, di riso su cui è piantata la serenità magnifica di grande respiro del suo atto lirico. L'uomo morale rinunzia; e prima che s'avverta e si chiarifichi la dolorosa contradizione fra ciò che ha voluto energicamente e la disfatta della sua energia, il poeta osserva e tira le somme, non con freddezza, ma senza condanna. Se cercate il sentimento che corre nelle vene di questo dialogo d'incompresi, non lo trovate. Non è pietà, non è ira, non acrimonia: è un brano di società attuale, una donna d'oggi, dei nostri salotti; ma non vista foscamente, non realtà penosamente bestiale come quella dell'*Anatra,* in cui gridava cupo l'orrore della disfatta, ma realtà che non ci fa nè schifo nè pena, che non possiamo capire, valutare, nè ammettere, benchè la si debba ac-

cettare. Guardiamola e perisca: vorremmo dire, avremmo detto, prima, quando si poteva affermare qualcosa. Ma ora sentiamo: ci viviamo, continuerà a vivere, e moriremo, noi, non essa. È il momento non del giudizio che è fede, non della pietà che è amore, ma della fredda compassione di noi con noi stessi, quando l'eroe è morto, eppure il ricordo del desiderio violento che ne avemmo è troppo forte ancora per concederci d'amare la nostra piccola inutile eccitata vita. Non è malattia, no, l'esigenza nostra d'un valore: è uno spasimo di grandezza nella miseria umana. Ma spasimo e miseria tale da non dare tragedia.

È un mondo non nato da una domanda; non ha risposta, neppure negativa. Non è retto da verità nè da delitto. Non ha magninimità. Non ha nobiltà. È saldo, chiuso, perfetto nella sua costituzione disgregata. L'amore di sacrificio della zia Julle, la maternità innamorata di Tea non riesce a dargli un centro, come la malignità di Edda non sa essere lo spirito del male che la distrugga. È stato detto bene che in *Edda* nessuno si comprende: tra questi esseri che aspirano tutti o credono di aver certamente un'influenza sull'altro non c'è contatto, se non quello della varia convenienza sociale. C'è due gruppi di persone: i buoni (dall'egoismo all'altruismo) che ingenuamente non pensano d'essere ridicoli o per lo meno risibili; i « geniali » che spariscono per orrore del ridicolo. In mezzo, l'interessata spola d'un accorto avvocato corbellato.

« Edda Gabler è una Hjördis in busto », disse lo Jaeger; e disse tutto. Il commento e l'analisi più fina non può trovare niente altro d'essenziale. Edda è una di quelle donne che nella vita o si patisce amandole o si sfuggono, e che nell'arte non si decifrano criticamente: una natura umana che ha tanto d'uomo da sollevarsi sopra

la bugia convenzionale, tanto di bugiarda società da fiaccare la sua passione. Non è neanche amorale; è un *monstrum*: è ciò che siamo noi, momento per momento, se non è vero che il nostro momento ha un centro e uno scopo, se non c'è sintesi, ma impersonata aggregazione. È l'uomo psichico, che sia stato buttato in vita con un certo accento per il quale egli possa tentar di agire come se avesse una personalità. Edda è una Hjördis in busto: se cercheremo in lei più la qualità « Hjördis », l'ammireremo eroina d'una società finita; se ci farà più impressione il « busto », la condanneremo inutile, egoista e vigliacca.

In realtà Edda Tessman è stata una volta grande, mica quando si chiamava ancora Gabler, ma quando era Hjördis, la Brunhilde, la valchiria vergine e sola. Grande come una forza naturale, capace di sovvertire per odio o per amore la regola di Wotan, spirito di battaglia tra gli uomini, suscitatrice d'impulsi e ardimenti. È pericoloso il suo cuore, sol che si risvegli; Wotan stesso ne è spaventato: e la relega sull'alta rupe fra il fuoco; ne è spaventata lei stessa: e pone a guardia della sua acerba verginità la fiera selvaggia. È come se il senso umano crepuscolare in lei avesse orrore del soverchiante scoppio del sangue. Non deve esser toccata dall'uomo, entrare, intrecciarsi nell'umanità, produrre, esser madre: ne sarebbe sverginata l'ingenuità della sua grandezza, e se le braccia dello sposo non potessero contenere liberamente la sua nuova violenza, essa diverrebbe distruzione e morte. Soltanto il più coraggioso e più calmo la potrà avere, e la passione si risveglierà amorosa creaura umana.

La violenza passionale è una grandezza ingiudicabile, finchè si serba pura dalle preoccupazioni sociali in cui

movendosi a poco a poco è irretita e contaminata. Senza passione non c'è niente, neanche moralità, che è la passione fatta cosciente, autonoma, persistente. La passione invece, come ogni impulso, si slancia fervida e si rompe di scatto; si scaglia sull'ostacolo e lo disvelle, lo trascina con sè nella sua rapina per sgombrarsi la via; ma improvvisamente s'arresta, la massa morta è più forte della violenza che l'ha mossa, ed essa stagna come un fiume arginato dai massi travolti. È la sua tragedia.

È la tragedia di Edda quando aveva altro nome. Non è più la sua. Servirsi ciecamente degli elementi trovati e degenerar subito in essi; ogni barbaro che s'inurba è un decadente: quest'è la legge. Il suo momento drammatico è la vergine che Sigfrido disarma. Ma Edda è già inurbata e decadente. Non è più Hjördis, ma non potrà mai esser Nora. La passione pura trova in sè la morale; ma non la passione che s'è corrotta di convenienza sociale. È forse questo il senso del mito di Rousseau.

Guardate. Hjördis era freneticamente orgogliosa per il suo eroe; voleva che il mondo echeggiasse delle sue lodi. Edda invece è ambiziosa, cioè ha paura del mondo, ha orrore dello scandalo. Non saprebbe far niente per impadronirsi dell'opinione pubblica; ma si sciupa l'esistenza perchè ne è schiava. Una volta, diceva il Leopardi, c'era il coraggioso sentimento d'onore; ora l'amor proprio significa sfuggire gli scandali. Edda è vigliacca perchè ha paura di esser ridicola. Il ridicolo è la chiave di volta della sua natura; e naturalmente non s'è accorta che il professore sposato è proprio ciò ch'essa teme di più, proprio ciò che ci voleva per lei.

In una società che non rispetta l'individuo, che lo costringe, per essere, a vie oblique e nascoste, è necessario

che il sentimento del ridicolo finisca per diventar preponderante. Ogni tentativo di atto ne è inacidito. Prima ancora della sua nascita Edda diventò maligna e distruggitrice. La cattiveria è più forte di lei, come in tutte le cosidette « demoniache », cioè le Vergini sposate ai Tessman. Devono vendicarsi; non di ciò che è stato fatto a loro, ma di ciò che la società in generale ha fatto alla loro natura. E perciò la loro vendetta (Hjördis, sì, offesa lei, si vendicava!) non è vendetta: è spasso, sport, un giocare con la sorte, un servirsi dell'ultima loro favilla di grandezza non per distruggere la società meschina, ma per appagare il bisogno di divertimento che la società ha infuso in esse. E poichè i mezzi che la società ci adopera sono troppo meschini, esse giocano con quella sorte umana che la società rispetta tanto perchè non è capace di concepir niente che ne esiga il sacrificio. Giocano con l'altro e con sè. Come Edda puntano per viltà e per gioco la pistola sul petto dell'amico, gliela consegnano perchè s'ammazzi; e s'ammazza anche lei. « Ah, ecco che torna a far gli scherzi con le pistole! » Edda giace morta sul sofà. « Ma, santo Dio! ma una cosa simile non la si fa ».

Edda lo fa perchè il lungo viaggio in treno l'annoia, e se mai ella tenta di scenderne c'è sempre qualche signore che le guarda le gambe. La noia e il ridicolo sono i confini della vita. Ora una signora solita, dati questi confini, si piglia, con cautela, un amante (ed è questo il calcolo dell'avvocato), o diventa cocotte; ma Edda non può far così, perchè ha troppa passione per potersi dare relativamente, a tempo e a luogo, ed è troppo fredda per obliare nel suo amore l'opinione pubblica. È troppo poco spontanea per lasciarsi libera. È vero: ha orrore come Brunhilde della vita sessuale, dell'amore, ma Brunhilde sente

in esso la rinunzia della sua serena eternità, il risveglio alla vita, alla morte; Edda invece trattiene, soffoca l'impulso sessuale perchè non sa concepire l'amore, come una natura che per secoli e secoli sia stata educata in una società degenerata nei sensi e sia perciò inorridita d'essi. Indi in Edda, come ogni cosa necessaria sentita quale peccato, il senso si rifà nello sfogo mentale, l'atto si converte in stuzzicamento o in simbolo goduto e sofferto fisicamente: Edda tiene strani discorsi all' amico Lövborg; Edda brucia lussuriosamente il manoscritto di lui, il figlio ch'egli ebbe con la rivale. È qui il culmine del dramma perchè qui tutti gli elementi sono fusi nello scoppio del momento e del carattere: Edda è come lo sfogo ferocemente e freddamente dilettantesco della passione umana che poteva diventar nobile, di una Rebecca che poteva unirsi misticamente a Rosmer, ma che è stata sciupata, ab antiquo, dai Rörlund sociali. È la colpa della società che non sapendo trasformare la passione in forza morale, ha cercato di frenarla, irretirla, ammanierarla: le ha tolto la violenza soffocandola. È il compromesso sociale: l'uomo che per la comodità e il buon nome prescritto vende legalmente la sua natura, contamina la sua realtà vera, chè ne ha paura, e si sfoga poi ponendosi degli ideali astratti, estetici. Compromesso sociale: eco di passione ed eco di eticità, che l'una l'altra si distruggono, giocando.

Lövborg è come Edda. Soltanto che è un uomo; ha più coscienza, più serietà, almeno nel tono delle sue parole se non nella vita. È un semigenio, come lei una semivergine. Gioca anche lui, con la sua opera, come lei con la sorte. È uno pseudo barbaro anche lui (quanta Norvegia tocca improvvisamente dall' europeismo, quanto

« Cristiania » in questi uomini ibseniani!), calato nella baldoria notturna della capitale. È, da giovane, un bohême verlainiano, che nella sua impulsività senza stampelle d'artista mette a nudo tutta l'ipocrita debolezza della società, la quale vorrebbe godere allo stesso modo sfrenato di lui, ma ne ha paura. Per questo Edda l'ammira, che non sa fare lo stesso. Ma i suoi confini, anche per lui, sono la noia per cui si butta all'avventure pazze e il ridicolo (della dignità maschile) per cui si rifà alcoolista solo perchè Edda lo burla. Ha trovato — è uomo, è quasi attivo, mentre Edda non fa che patirsi — una donna che ha fede in lui: ma la sua nuova salute dipende tutta da questa fede esterna. Basta che Tea tema, ed egli è rovinato: così istantaneamente che la cosa, tanto grave, ci fa ridere.

Tea l'ha placato, l'ha considerato e amato come un bambino bisognevole di protezione, l'ha protetto col suo amore materno. Tea è saggia e buona. Ma questa saggezza di bontà in fondo non è altro che tener il figliolo lontano dai pericoli. Fargli buona guardia. È la negazione dell'autonomia umana. Indi Lövborg alla prima occasione ripiomba nella disfatta. Edda lo ripiglia. C'è più audace verità nel suo impulso che nella paziente opera purificatrice di Tea. L'ideale di Edda sarebbe l'ideale di Giuliano, la grandezza, la libertà-bellezza. Ma è ormai un ideale esterno, un'eco d'altro animo, un desiderio fisico più che spirituale. Non è più simbolo, per lei, l'edera e i pampani alle tempie e il far scattare la pistola sulla fronte e sul petto, ma è questo esterno atto che per sè vale. L'idea è diventata pura immagine; la passione-morale di Edda è un estetismo, che è inquietudine sensuale e freddezza. L'occhio di Edda è « grigio acciaio, con un'espressione di fredda e chiara calma »; e ha bisogno di luce

mite, e ha orrore di vedere la morte. La maternità non la spaventa come olocausto della sua persona, ma come deformazione del suo corpo. Non è capace di esser mamma; non è capace di esser amante; non sa esser Hjördis, non accetta di esser Edda Tessmann, perchè il suo corpo è ormai sciupato dal busto e lo deve portar sempre: e tentando di strapparlo non fa che strapparsi essa. Anche l'esigenza morale della libera persona umana non è altro che un nervoso godimento, un gioco americano di società, una danza alla morte di annoiati ballerini. E l'eroina che l'ha proposto, per l'isterica passione d'una pseudo Hjördis incinta e deformata da un ridicolo uomo che l'annoia, s'ammazza, ma non liberamente: è consegnata, prigioniera, le mani legate, alla sua sorte. L'unico risultato della sua opera sarebbe che Lövborg s'è ferito per caso, ubbriaco, nel basso ventre, e che Edda dovrà passare le sue sere con l'avvocato. Tessman e Tea al tavolino ricuciono insieme il figliolo, per le prossime generazioni. Zia Julle troverà una creatura disgraziata che abbia bisogno delle sue cure, e avanti avanti. Allora Edda esce di scena.

« Non humilis mulier », dice un critico. E il dramma è questa grandezza senza ragione, diritto, scopo, questa eco dannosamente attiva di ciò che Edda avrebbe potuto essere. Non c'è tratto o parola in cui Edda si mostri, essa, grande, ma dietro lei c'è qualche cosa che ci fa star zitti e meravigliati: sono i suoi grandi antenati, la sua schiatta, la sua tradizione. E la bellezza del dramma è tutta in questo contrasto interno, inespresso, e in questa passione che è gioco, e in questa morale che è « voglia ». Weininger diceva che Nora è la donna come dovrebbe essere, Edda la donna com'è.

EPILOGO

« La mia vita è stata come una lunga lunga settimana di passione ».

(In un discorso a Stoccolma, 13 aprile 1898).

Verso il '90 Ibsen è ormai, con Tolstoi, Zola, e fra poco, Nietzsche, poeta europeo. Chi era bimbo o ragazzo quand'egli scriveva la *Commedia dell'Amore* e il *Brand*, è ora uomo, cresciuto con l'opera d'Ibsen. Il poeta s'è educato la sua generazione; la quale ha ormai la forza e l'autorità di render ridicoli i babbi o spaventati o seccati o tepidi fra il sì e il no davanti al poeta. Ciò che di lui irritò i nervi e fu facile parodia, esigenza dell'assoluto così orgogliosa da cambiargli in mano la penna in bisturì, è ammirato e esaltato; e la scuola e la conventicola ibseniana tende di far del poeta maestro un profeta. Ci fu il tentativo di un esoterismo, che di tanto in tanto dà ancora un languido sprazzo. Lo si interpretò politicamente, filosoficamente, religiosamente, non nel suo significato, ma nei suoi particolari. Della lettera si fece spirito, e la selva delle lettere simbolizzate tolse di vedere pur la torre della vera città. Bisognò che per altri dieci anni noi amassimo caldamente la bella e calda sua parola per cominciar a sentire il significato della sua personalità. E anche qui, per amarlo poeta, dovemmo digerirci il teatro realistico che da lui imitò il modo di scrivere le didascalie.

Ibsen dunque era ormai celebre, popolare. Lo chia-

mano a Berlino, Weimar, Vienna, Budapest per assistere alle rappresentazioni dei suoi lavori, che si stampano a decine di migliaia di copie. È ricco, fra poco uno dei più ricchi signori di Cristiania. La lotta per l'esistenza è chiusa da tempo. Ora è anche compiuta quella per il diritto d'essere e d'affermarsi com'è: e viene la gloria. Il poeta potrebbe riposare, non del lavoro, ma del dubbio e dell'ansia. Godere l'assentimento degli uomini, giunti a comprendere ciò che hanno insultato.

Allora Ibsen desidera la patria, la casa. Egli da giovane ha rotta la tradizione famigliare e paesana, la calma della vita, la linea serena del lento assimilare umano, masticante giorno per giorno il nutrimento del suo organismo: s'è sganciato e rivoluzionato. Ora, forse, il nuovo fiume può rimuoversi nel vecchio letto, la pianta tesa e contorta nello sforzo di assecondare soltanto la qualità del suo seme può tranquillizzarsi e distendersi finalmente, ripiantarsi senza paura nel suo nativo terreno. Esprimere il suo vero fiore. Rinnovare, non con volontà d'individuo che è spasimo, ma effettualmente, nella tradizione.

Ibsen scrive alla sorella Edvige — perchè lo dica ai compatriotti — (13 marzo '91) queste parole che fan sentire e spiegano tante sue cose intime assai più che lunghi discorsi:

« Nel 1850 fu l'ultima volta che fui a casa mia a Skien. Subito dopo cominciò nella città un'epoca di tempesta spirituale, che s'allargò poi per il paese.

Le tempeste mi sono state sempre simpatiche. E a questa tempesta c'ero anch'io, anche se da lontano. E che ci fossi presente ne è la testimonianza una parte della mia opera.

Poi scoppiò un tristo destino sulla città e la distrusse una, due volte. La casa in cui nacqui e dove passai i primi

anni della mia infanzia, la chiesa con l'angelo battesimale pendente sotto la porta fu bruciata. Tutto a cui potevan tornare i miei primi ricordi, tutto, tutto bruciò.

Non è naturale che mi sentissi colpito profondamente e personalmente con voi dai colpi che misero a prova la nostra patria comune?

Perciò potete anche credere ch'io ho letto con viva gioia che la città si è rialzata bella e buona, ch'è cresciuta e s'è sviluppata tanto.

Credo che vi sentiate festosi e pieni di speranza quando pensate all'avvenire della nostra città.

Vorrei avervi potuto dire ciò — e anche dell'altro — a viva voce. Ma tuttavia a modo mio, ora, sono tra voi.

E se mai, come spero, tornerò in Norvegia — sì, certo voglio rivedere la patria — l'antica e pur nuova patria ».

Sono parole quasi bibliche: sotto il racconto dei fatti c'è il significato e il movimento di un'epistola apostolica. Per comprenderla bisogna leggerla con il senso che vi avrà trovato Edvige, calda adepta di una comunità cristiana.

Ibsen torna in patria; ma non a Skien, neanche nella Skien sul Frierfiord. Nell'estate '91 va su in Norvegia a Trondhjem, la città sacra della Norvegia, in cui la tradizione religiosa stava convertendo il movimento operaio in sindacalismo, proprio, o circa, come aveva desiderato Ibsen pochi anni prima nel suo discorso alla « Lega degli operai di Trondhjem ». — E da Trondhjem si spinge, finalmente, più in su, al capo Nord, verso il paese della *Donna del Mare*. Poi, tornando, si stabilisce a Cristiania, in un appartamento suo, con mobili personali. Erano ormai quasi trent'anni — tutta la sua vita d'uomo maturo — che girava il mondo scrivendo su un tavolino d'affitto. E anche ora, per il lungo errare nelle camere a nolo, la sua

casa aveva l'aria di un ricco appartamento d'hôtel. Nè Ibsen s'abbandonava al sentimento di benessere che dà la patria, ma nutriva, sempre pronto, il sottinteso sospettoso della fuga. Disse a un amico: « Posso far di Cristiania il mio quartiere proprio come l'ho fatto di Monaco. La ferrovia mi porta in poco tempo dove voglio e quando sono stanco della Norvegia posso andare in qualche altro posto ».

Ci rimase, festeggiato e curiosato. Divenne « l'uomo » di Cristiania. Il pettegolezzo e l'interessamento più vario si appuntò sull'illustre cittadino (« il nostro più grande concittadino ») che sedeva in permanente silenzio al tavolino del « Grand Cafè ». Ibsen stava zitto: « non rifiutò mai nessuna calunnia, mai corresse una storia; ma gettava un'occhiatina ironica attraverso gli occhiali d'oro mentre faceva la sua passeggiatina per la via Karl Johan con le mani dietro la schiena ».

Piccola figura bassotta, tracagnotta, di larghe spalle, naso, mento e bocca rincagnati in severe rughe « protestanti », sotto il largo splendore della fronte. E intorno intorno la corona bianca, densa, dei capelli e della barba soggolare.

« I capelli e la barba (citiamo ancora il Gosse, così fine in queste caratteristiche) si fecero bianchi come neve: i primi alzati a mo' di altipiano, l'altra slargantesi sotto il truculento mento che ne scappava. Quando Ibsen andava a un banchetto... pareva proprio piccolo sotto le croci, stelle e nastri che spiegava, sbottonando il lungo soprabito nero, attillatissimo. Non lo si vedeva mai senza le due mani dietro la schiena, e il poeta Holger Drachmann inaugurò una teoria: Ibsen non sa fare altro che scrivere al mondo, e la Musa lega i suoi polsi dietro la schiena quando non sono occupati a comporre... Aveva la riputazione d'esser pericoloso e grave

negli assalti. Ma conoscendolo, si vedeva bene ch'egli era assai più disposto a flemma che ad ira. Era ombroso, molto suscettibile del comportamento altrui, ma, se non vessato o seccato, era elaboratamente cortese. Gli spiaceva assai ogni movimento repentino, e se gli si faceva pigliar paura aveva l'istinto di mordere d'un animale selvaggio. Gli era doloroso aver rotta repentinamente la catena dei suoi pensieri, e non poteva soffrire di essere chiamato per nome, casualmente, da persone incontrate in strada o in caffè (1)...

...La sua voce era uniforme, dolce e quieta. Le cose amare che diceva sembravano ancora più amare per il modo gentile con cui eran dette. Come la sua figura ingrossava e la sua testa era enorme di capelli, si accentuò la piccolezza delle sue estremità. Le sue piccole mani erano sempre ripiegate mentre trotterellava sui suoi piccoli piedi. I movimenti erano lenti e distratti. Adoperava poche parole per gl'incidenti della vita...

La sua taciturnità non era così amaramente ironica come in generale si credeva. Veniva in gran parte da una stranissima passività, che rendeva non bene accette le azioni definite... ».

Quanto più si parlava di lui, si raccontava della sua vita e si ragionava dell'opera, egli sempre più taceva. È probabile che col tempo leggeremo altre sue lettere e docu-

---

(1) E il Gosse racconta questo aneddoto, che ha tanta simiglianza e dissimiglianza con il famoso di Sacchetti su Dante interpellato dal genovese sparuto e innamorato: « Un ricco barone, il local mecenate delle belle lettere, annoiò un giorno Ibsen con i suoi affari amorosi e finì dicendo con aria meravigliosamente infatuata: — Da voi, Maestro, io vengo, che siete così profondo conoscitore del cuore femminile. Nelle vostre mani io pongo il mio destino. Consigliatemi, e seguirò il vostro consiglio. — Ibsen schioccò con la bocca e lo fissò attraverso gli occhiali; poi con voce bassa di furia concentrata: — Va a casa e mettiti a dormire. — E il nobile signore si ritirò, vestito d'indegnazione ».

menti di questi ultimi anni: ma intanto è caratteristico che l'epistolario ufficiale non dia, in un decennio, che una ventina di scritti. C'è poi qualche discorso festivo: ma insomma egli ormai s'esaurisce tutto nell'opera, con una esclusione sempre più serrata, quasi per timore di sperdere le forze che gli rimangono. Non è una vecchiaia di nonno la sua: non ha la benevolenza affettuosa per le passioni umane e la profondità semplice di chi gode la lunga travagliata esistenza, oltrepassatala ormai, superiore a essa, dove le perturbazioni non commuovono più l'atmosfera. Pur lassù c'è ancora l'aria terrestre, purissima, « un'aura dolce, senza mutamento » che tocca il volto con il suo palpito e le fronde svettano ripiegandosi sotto il canto indisturbato degli uccelli, sì che non sai se i tuoi piedi calchino ancora la corrompibile terra o tu sia già assunto negli occhi di Beatrice. La vecchiaia d'Ibsen è l'ultimo giorno della sua settimana di passione. Manca Matelda al pellegrino.

C'è, sì, il sogno:

> Giovane e bella, in sogno, mi parea
> Donna veder andar per una landa
> Cogliendo fiori, e cantando dicea...

È il dolce desiderio del viandante stanco; e par quasi annunzi amorosamente che Virgilio se ne può andare, che il piacere, fattosi mondo, è ormai il nuovo duce, poichè è compiuta la riconciliazione della felicità e del dovere, e il paradiso terrestre è aperto all'Adamo ritornante. Primavera, atto senza sforzo, vita che canta, spontaneità dell'essere liberato. E se ne beano e rifan belli gli occhi che han pianto: v'entra l'uomo doloroso, con la nobiltà austera

del suo umano travaglio. Dolce sogno: il dolce sogno d'Ibsen « del sole di maggio di una vita autunnale ».

« Die Maisonne eines Septemberslebens »: una giovane figliola, che Ibsen ha conosciuto fra i monti. Sono stati assieme qualche settimana; ella s'è compiaciuta dell'amore del grande poeta, ne ha amata la gloria; mentr'egli domandava un po' d'intimità umana, ha goduta la fresca anima, l'ha amata col rispetto che si prova verso una felicità irraggiungibile. È anche un po', sì, certo, la diciottenne Emilie Bardach di Vienna, quella ch'egli ha amato: spontanea e civetta, ardita, decisa, e sentimentale, capace di buttar all'aria civetteria e sentimentalità per assecondare con entusiasmo (femminilmente civettino e sentimentale) la gioia d'amare il vecchio poeta; ma è sopratutto che in lei il poeta è tornato con amorosa nostalgia a Richetta, alla Maria buona, alla donna e felicità sua, come se si facesse più vivo e tormentoso il ricordo della grazia mai goduta. « Augusta, dolorosa gioia lottare per l'irraggiungibile ».

Sono due versi che le scrisse nell'album, pochi giorni dopo averla conosciuta, a Gossensass, nell'estate inoltrata dell'81. Poi Emilie andò, con la madre, a Vienna. E si scrissero. Le lettere di lei — dice la moglie d'Ibsen (1) — furon distrutte da Ibsen; nelle dodici, brevi, ch'egli le mandò si sente come la sua profonda castità sentimentale, l'inquieta, calma rinunzia non della donna — chè con

(1) Testimonio assai parziale. Non è nient'affatto simpatico il modo con cui si cercò, dalla moglie e dai biografi ufficiali, di toglier importanza a questo castissimo episodio amoroso; come non è fondata l'esagerazione che altri ne fecero.

questa rinunzia l'amor nacque — ma di ciò ch'egli vedeva in lei, del suo desiderio di calore, si placano a poco a poco mentr'egli riaccetta, pur rinfrescato dalla breve sorsata, la sua soma: con la coscienza dell'inevitabile dovere di scrittore, per lui; per lei, della vita che appena si apre alla sua giovinezza. Sono lettere d'una finezza meravigliosa, tutta ibseniana nella trasfigurazione reale della creatura a cui scrive, nell'affetto e nel rimpianto che prorompe in compostezza pudica, e parla quasi paternamente. E la domanda grave, continua (sorridente perchè la fanciulla ne sorrida): che significa ciò nella mia vita?

« Siedo qui, come il solito, al tavolino. Adesso vorrei lavorare. Ma non posso... Far diventar poesia tutto ciò mi è impossibile, ora.

Ora?

Riuscirò mai nel futuro? E desidero io veramente che ciò mi debba riuscire — e possa?

In tutti i casi, ora, no — credo.

Ciò sento — ciò so.

E tuttavia deve essere così. *Deve*, assolutamente. Ma pure lo sarà?

Potrà mai esserlo? »

È troppo forte il desiderio, vano, che ciò fosse potuto esser vero nella vita (« Poetare è bello; ma la realtà può essere tuttavia di tanto in tanto assai più bella », « l'irraggiungibile e imperscrutabile realtà »); è troppo angosciante l'eccitazione, vana, di voler salire, egli, l'uomo, sulla vetta sognata; la rinunzia è ancora troppo intellettuale, subita, perchè nasca poesia. E d'altra parte il sogno è tanto bello, che pur sapendolo sogno beatifica: l'anima ne è purificata, pronta a cantarlo nella serenità che da esso le viene. « Rimane la nostalgia » dell'amorosa divinità,

del cielo: risponde all'ultimo Brand. E travolge dalla cima a cui l'ha portato il suo sforzo orgoglioso.

L'ardita gioventù che esige tutto, che riaccende il fuoco nelle legna semiarse, spente di lor cenere, l'entusiasmo fidente, senza scrupoli, che lo riporta, nolente, all'altezza vertiginosa ch'egli sa di non poter sopportare più (mentre si slancia come stregato) perchè non crede, è stanco, vecchio: è l'ultima cosciente allucinazione. Hilde dalla casa della Donna del Mare batte alla porta del Costruttore Solness.

« Il travolgimento viene. Lo presento. Sento come s'avvicina. Uno, qualunque egli sia, mi si fa di fronte esigendo: Ritirati! dietro a me! E tutti gli altri gli si precipitano attorno e minacciano e gridano: Fa posto, posto! — Posto! Sì, certo, stia attento, dottore: un giorno, ecco che viene la gioventù e picchia alla porta... Che significa? dice. Significa che allora l'è finita con il Costruttore Solness ». E Hilde entra.

Bisogna rianimarsi e tentare, perchè è la gioventù eterna che vuole: se no, essa passa oltre il corpo di chi non la conduce più, e procede per suo conto. La storia incalza, deve nascere un eroe: ma sarà un altro, forse uno che ha imparato da lui, il cui giovane ingegno egli ha pensato di soggiogare alla sua gloria, nello stesso modo che s'è servito di nascosto del vecchio « che sa calcolare la resistenza dei materiali e i metri cubici ». La generazione ch'era quasi bambina all'epoca del *Brand,* e a cui si poteva parlare scherzosamente di ciò che, sotto, si sapeva era cosa la più seria, è qui, esigente, implacabile e domanda l'attendere della lunga promessa.

« — Hilde, lei — lei è forse un uccello rapace.

— No, lei è il giorno albeggiante. Quando la guardo mi è come se avessi gli occhi verso il sole che leva.

— Lei — lei è la gioventù, Hilde.
— [La gioventù, di cui lei ha tanta angoscia?]
— (*lentamente*). E di cui in fondo ha tanto desiderio ».

E dunque poichè e chiese e abitazioni d'uomini e la nuova casa con l'alta torre, poichè tutto ciò che ha fabbricato per Dio, gli uomini e per sè fu inutile e insufficiente, innalzerà (innalzeremo) un castello in aria, per loro due, con la torre alta sopra l'umanità: il poeta e la principessa abiteranno nel loro amore (di sogno), nel grande (vano) proposito d'assoluto: ma sogno e vanità murati di salde pietre e terra: ideale necessario e irraggiungibile: vita, arte, intelletto, volontà: felici e liberi. Si tratta di riedificare, con l'esperienza di tutta la vita, il bel castello che il poeta giovane si sognò: « un castello in aria, pieno di sole, un castello a due ale, percosso dalla tempesta; nell'ala grande abita un poeta immortale, nella piccola una fanciulla dolce e bella ». Ma « il mastro si fece ragionevole, lo stile era assurdo; l'ala grande fu troppo piccola, l'altra rovinò » (*Piani architettonici*). E anche il nuovo castello — tanto ch'egli arriva a sognarlo, e si sfascia, prima d'essere costruito. Il Costruttore precipita, come Rosmer, dalla torre con cui egli voleva dare ideale nobiltà alla nuova sua casa d'uomo, conciliare il giorno cotidiano con l'eternità divina. Ma pure, per il suo ultimo, cosciente, folle slancio, Hilde ha diritto di gridare: « Pure è arrivato su, fino in cima. E ho sentito arpeggiare nell'aria. Mio, mio Costruttore ».

Non c'è nessuno di noi che non frema e non gridi con lei, noi giovani, per cui egli, il nostro poeta, tentò fino all'ultimo di volere ciò che personalità, epoca, sorte umana gli negarono. Il desiderio è commovente, e commovente

è l'arte che tenta e quasi riesce di rappresentarlo desiderosamente. Ciò che è un bisticcio, se lo si vuol esprimere criticamente, se si ascolta la parola del poeta è un capolavoro torbido di sangue. Non sai circoscrivere il poeta poichè l'uomo ti trascina; non puoi dolorare con l'uomo perchè il poeta lo redime. Altra volta, nei drammi precedenti, Ibsen rifaceva nel dramma la strada intimamente già fatta, cioè la scriveva con la serenità desolata di chi ha rinunziato alla speranza d'una soluzione; qui, pur già sepolta, la « vecchia gioventù soletta » esce e sogna al sole e si duole e non dà pace. Scioglie il sillogismo, Hilde; ricostituisce l'animo lirico nella coscienza malata di sensibilità morale, lo snoda dal giudizio impietoso e intollerante, esalta l'uomo dall'abisso del suo disperato dubbio: ma non libera il poeta. Tocca la sua nota fonda, ed essa risponde cupa di colpa e di orrore. Sommuove tutto l'essere per ringiovanirlo; ma nel sangue ribollente turbinano destati i mali spiriti, torbidi, frenetici del lungo covare soffocato. Essi hanno agito, non l'uomo che credette d'aver costruito pietra su pietra la sua vita sopra la vittoria assidua contro di essi; i diabolici (o benigni?) « valletti » han voluto ch'egli volesse: ora appena, svelato il sacrario del peccato, s'inizia la vera giornata di giudizio. E tutto ciò vortica nel dramma, e ne sei preso come in una tenebrosa luminosità. E se mai un momento t'aggrappi a una sporgenza qualunque cercando di tenerti fermo — non sai se serri tra mano fatto o senso, se Solness dice o frenetichi malattia, se il poeta impera o la vecchiaia lo disarticoli.

Quando fu dato la prima volta il *Costruttore Solness* (fine del '92) tutti esclamarono: Ibsen è vecchio. Eppure, se mai, Ibsen era ancora troppo poco vecchio. La vec-

chiaia rinunzierebbe, se la gioventù non rincalzasse. *John Gabriel Borkman* è scritto da un vecchio, quieto nella sua angoscia.

Eppure questa fiamma ci voleva perchè il poeta (e Solness) avesse la forza di riassumere tutto il passato, di render conto a sè stesso della sua vita. L'acqua chiusa stagna; ma se il suo corso è eccitato da un'ultima rottura e caduta, vortica contro l'argine e tira su alla superficie il turbo dei suoi sedimenti. Ma Ibsen non si giudica più per trovare chiarezza, possibilità, diritto d'azione: ora anche per lui si compie ciò ch'è stata la sorte di tutti i suoi personaggi: agnizione e condanna quando non c'è più tempo per espiare, desiderio infinito di vita quando non c'è più tempo di vivere. Noi morti ci destiamo per riconoscere che mai fummo vivi.

Per riconoscere che peccammo, che soltanto peccammo. Colpa di apostasia, colpa di gioia desiderata e non saputa ottenere, della superbia fredda dell'artista che lascia passarsi accanto, sterile, la vita sol ch' egli ne rapini ciò che è utile alla sua gloria personale, colpa di non aver mai saputo essere ciò che ha preteso fossero gli altri, colpa dell'impeto rapace, distruggente, onde son invasi gloriosamente tutti gli eroi mondi — ma rotti e sfibrati i semieroi, incapaci di sopportare il peso del peccato perchè senza fede nella loro personalità. Inquietudine d'una coscienza malata, dubitante del dubbio; insoddisfazione, inutilità della sua opera, poichè gli uomini, che pur esigono i vecchi sgombrino il campo per la loro corsa, non vogliono sapere di nuove, libere, sane abitazioni. Voglion la casa senz'aria e il vestito sgargiante. Tutto è vuoto e deserto. E il poeta scrive perchè deve scrivere: le quattro ultime liriche mortali.

Costruttore Solness: caduta dell'ultimo sogno; *Piccolo Eyolf* ('94): il pentimento sperato ancora come una redenzione; *John Gabriel Borkman* ('96): insufficiente anche il pentimento se non è l'atto mortale; *Quando noi morti ci destiamo* (98): epilogo eroico della tragedia e della vita. Ciò che fu il processo implicito d'ogni sua idea e d'ogni suo eroe, si dispiega e svela nel processo della sua vita. E qui, nell'ultimo periodo, tutto è coinvolto nell'accusa: non solo l'uomo e l'eroe intimo, ma il poeta stesso, quale sognatore di eroi, il poeta, quale vigliacco ed egoista succhiator di vita, il poeta quale poeta. Non sono, no, come li chiamano, « Künstlerdramen »; ma drammi d'uno scrittore che volle essere apostolo e redentore. Appena qui, forse, comprendiamo cosa significò per Ibsen esser soltanto un poeta.

Il *Costruttore Solness* è, per il contrasto che abbiamo esaminato, il più impressionante e nello stesso tempo il più difficile dramma ibseniano. La prosa sillogica è sciolta, tende al verso; s'odono « arpe nell'aria »: ma il Costruttore non sa cantare. Come il giudizio si sgela, i fantasmi del cuore e del cervello ne sparpagliano subito le molecole in mille direzioni. Intorno al centro sfuma il vapor acqueo. I critici che voglion saper tutto fanno a chi risolve il rebus, e gridano vittoria quando credono di aver pigliata nel loro chiappafarfalle l'umida calura evaporante. E non hanno in mano che la loro tessuta rete. E sul naso i loro occhiali. E nell'anima il loro ben conchiuso vuoto.

Ma se agli estremi la fantasia traligna, e lo stile vibra di quel « secondo grado » che Maeterlinck ha sentito in Ibsen, sì che ascoltando par d'assistere, semiprofani, a un dialogo d'iniziati, il centro è luce fissa. Compresolo, diventa elemento del dramma, sua inevitabile atmosfera,

anche il profondo vaneggiare. È il punto in cui l'intelletto umano si confonde di contraddizioni e tende a risolversi misticamente. Nel *Costruttore* non s'arriva al mistero pieno, cioè a Dio: indi il dramma è come una crisi insoluta, che, iniziata per liberar l'uomo dalla sua colpa, si chiude con l'obliarla, l'eroicizzarla in un colpo d'ultimo entusiasmo; è un tentare di vincere con l'uomo ciò che l'uomo ha riconosciuto più forte di lui, di trasformare di sorpresa la propria morbosità morale non insidiandola, ma violentandola, liberandola dal peso del peccato non con l'umiltà della contrizione e dell'abbandono, ma con la superba disperazione. Il Costruttore per mondarsi della colpa d'aver fatto gli altri strumento di sè, si fa di sè stesso istrumento: s'ammazza, nella sua gloria. È un suicidio e un atto.

Soltanto così può chiudersi un dubbio morale che incrimina non solo tutta la propria vita, ma anche, contemporaneamente, sè stesso. — Sono un colpevole: si dice Solness. — Ma no, sono colpevole soltanto di sentirmi colpevole. La mia anima non è abbastanza robusta per sopportare il peccato. — O, invece, la mia anima ha commesso continuo peccato? — Forza vichingia — forza cristiana: il dubbio del dubbio è la più grave profondità, perchè esige risposta radicale, rinnovamento dell'individuo, di sè come soggetto e come oggetto; esige Dio; ma in sè preso, in sè operante, nel momento attuale è malattia. Solness è, in questo senso, un malato *ab origine* che nell'ora mortale vuol drizzarsi per la prima volta e ultima volta in piedi, affermando follemente l'umanità, della cui contradditoria insufficienza egli soccombe.

E perciò, essendo questo fondato vaneggiamento il dramma (« castello in aria con salda muratura »), bisogna accettar di respirare anche ai suoi confini ultimi (L'intelli-

genza è tale perchè pone il limite a sè stessa; affermando il mistero che può essere concepito soltanto in mito, comprende, giustifica Dio nel momento in cui lo dichiara assurdo. *Sa* di credere; sa che è vera libertà ciò che a lei ambiziosa parrebbe schiavitù. E davanti all'opere di arte c'è un punto dove la critica si fa interna lirica. Non recensisce più, gode. E se l'obbligate a esprimersi, esclama commossa: Bello! o canta un canto. Intensa di coscienza, si rifà schietta come il semplice popolo.

Rifacciamo, in breve, la storia di Solness. Un incendio che ha distrutta la casa ereditata di sua moglie gli ha dato il terreno per i suoi nuovi edifizi. La casa vecchia era una catapecchia triste, slabbrata, decadente: ma comoda — nell'interno —, calda, « Heim ». — Una poesia d'Ibsen del '92, che egli stesso chiama preparatoria al *Costruttore Solness,* dice così:

« Stavan seduti, i due, in una così confortevole casa nei giorni autunnali e d'inverno. E la casa bruciò, dalle fondamenta. Tutto è ora squallore e rovina. E i due devon rovistare nella cenere.

Giacchè in essa è nascosto un gioiello; un gioiello incombustibile. E se cercano indefessamente, certo può essere che il gioiello si trovi, da lui o da lei.

Ma se anche lo trovano, i due bruciati, il prezioso, incombustibile gioiello, mai trova lei la sua bruciata fede, mai lui la sua bruciata felicità ».

Che cos'è il gioiello? Ogni critico propone un'altra chiave: matrimonio, libertà, verità, quiete e altre cose. Ma è chiaro che ognuna vale e non vale, perchè non si tratta d'un concetto, ma — come in tutte le immagini — d'un concetto-sentimento. È bruciata la casa; rimane però, sepolta, nella cenere, la ragione, il fondamento della

casa; rimane la possibilità dell'*unione*, non solamente matrimoniale — ch'è uno dei lati esterni — ma la libera comunione, la tradizionale alleanza umana, amore, amicizia, famiglia; rimane il fondamento di libertà, verità, umanità su cui è fabbricata la casa dell'uomo. Quando la vecchia casa è distrutta, par che tutto sia distrutto. Ma il gioiello, l'incendio l'ha sepolto nella cenere: cercando lo si può trovare. Ciò che non si può trovar più, dopo la distruzione, è il senso di fede felice che si può godere soltanto rimanendo nella quieta vecchia casa dei nostri avi dove siamo nati. La distruggitrice vampata rivoluzionaria non brucia il bene; ma devastando la forma antica in cui esso, formulatosi, s'è poi corrotto e immiserito, devasta anche il benessere dell'individuo e della generazione che vi era nata ed educata. Il distruttore è sempre un infelice disperato, perchè volendo, *pensando* la nuova abitazione ha perduto la reale casa del suo sentimento. È il dramma di Rosmer.

E la povera moglie suicida di Rosmer dev'essere stata molto simile all'Alina Solness. Alina è una bimba invecchiata, non fatta matura, nell'idea del dovere. È una Nora a cui manca lo scatto e l'ardimento: invece di ribellarsi, ha nascosto in un armadio le bambole perchè era suo dovere allattare i figlioli, suo dovere comportarsi da donna, suo dovere ubbidire al marito e assecondarlo. Una animula bambina incartapecorita prima d'essere creatura (Magnifica creazione). L'incendio che bruciò la sua casa, la sua tradizionale religione, seta, pizzi, biancheria, e che bruciò le sue bambole; la rottura brusca, terrificante dal suo passato l'ha sfinita. È morta con la sua casa. Il marito ricostruttore può ben innalzarle una nuova casa, più sana, più ampia, più bella, più vera; non sarà mai la sua

casa (E non è detto che per tutti gli uomini l'ideale sia sempre nel nuovo avvenire). Vi starà, perchè è dovere; ma non vi vivrà. È sterile, ormai.

L'incendio distrusse la sua fede e la felicità. E ha distrutto anche la felicità del Costruttore. Morti i figli. Non avrà più figli, anche se non può rinunziare alle grandi camere vuote, pronte a echeggiare dei loro gridi che non verranno. La moglie esaurita, nemica. Ed egli stesso percosso, egli uomo come tutti, che avrebbe avuto bisogno della famiglia, della casa tradizionale. Ma il poeta asservì e dannò l'uomo. Per costruire le nuove case per gli altri doveva ardere la sua.

Così ineluttabilmente egli sentiva questa necessità, così la desiderò, che quando si compì fu come se egli l'avesse voluta (tutto il suo essere l'aveva veramente voluta). Il Costruttore doveva edificare: ma perciò dovè, in lui si volle (genio benefico e malefico) che distruggesse. Anche Skule vuol fare, ma deve distruggere. Anche Falk, Brand, Stockmann, Rosmer (perfino Edda) portarono soltanto la spada nel mondo, mentre avrebbero voluto adoperar la cazzuola. È la sorte storica e individuale d'Ibsen.

Fu bruciata la sua felicità. Egli però potè costruire. Ma che cosa costruì, per chi, come? Rinunziò a vivere felicemente lui, rubò la vita a chi gli stava vicino. Fu egoista verso sè e altrui. L'arte considerò suo strumento la vita. È il primo, fondamentale, peccato.

Ma così imperioso, così fatale che deve aver una giustificazione. Esser costruttore è una, tremenda, missione: dunque dev'esserne nel mondo il significato e il diritto. Dio... Il Costruttore Solness, figlio di gente pia, cominciò con il costruir chiese; anzi — meglio — slanciò in alto verso il cielo il nuovo campanile delle vecchie chiese.

Tentò, come Brand, di riedificare l'ereditata religione. Ma quando giovane, ardente, seppe l'unica volta in sua vita salire egli all'altezza costruita dalla sua volontà, il canto religioso della sua anima gli si convertì superbamente in affermazione umana: « Da qui innanzi voglio essere libero costruttore anch'io. Nel mio campo. Come tu nel tuo. Mai più costruirò chiese per te. Ma soltanto abitazioni per gli uomini ». È la parola di Brand, diventato Giuliano l'Apostata (E la gioventù, abbasso, ai piedi del campanile, ode per la prima volta, finalmente, il canto dell'uomo che sa realizzare nella sua persona l'ideale: il canto dell'uomo nuovo, ateo, dio).

E il Costruttore costruì le nuove abitazioni umane, dove gli uomini vivessero puri e felici sulla terra. Ma gli uomini non vollero le nuove abitazioni, non se ne curarono. Nè Solness ne era soddisfatto. Egli vorrebbe dar ideale alla cotidianità; slanciare verso l'alto la torre dalla casa abitabile. Ricostruire, come Rosmer, la casa. Ma il tentativo sarà inutile, come quello di Rosmer. Dio non si concilia con la terra.

Perchè dunque questo tormento ineluttabile, questo disperato costruire senza scopo? Perchè l'inquietudine che si rifugia nell'opera e, davanti all'opera, lo sconforto, il rimorso? Bruciata la vecchia casa, caduto Dio, si può con tutte le forze volere il bene; ma la propria opera non sarà mai gioia, perchè nega la vita; non sarà mai pura, efficace, sufficiente, perchè mai del tutto disinteressata. Nei muri tirati su per l'egoismo della propria gloria la gente non potrà mai vivere una nuova vita. Architetto o scultore, il poeta non sarà mai maestro, perchè poeta; l'uomo più tenacemente morale non ammazzerà mai il suo caro, esecrato io, se non lo rinnegherà tutto per glorificare

l'Eterno. È questa la colpa calvinistica del Costruttore Solness. La sua opera è distruzione apostatica senza ricostituzione dell'uomo-dio. Il sogno del terzo regno è un sogno, almeno per lui. « Niente costruito, in fondo. E anche, nessun sacrificio fatto per *poter* costruire ».

Per chi sente non c'è alcun dubbio che Ibsen più volte nella sua vita, ma sopratutto qui nei giorni del *Solness,* sia stato molto vicino a quella suprema crisi interiore che ha convertito in umili uomini alcuni nostri artisti del rinascimento e che ha inquietato perennemente la vita d'un Michelangelo o d'un Tolstoi. Non c'è confronto fra Michelangelo e Ibsen: ma il *Costruttore* appartiene alla famiglia degli eroi *Prigioni*: Ibsen a quella dei dominatori e degli apostoli poeti. Dante nel momento che riesce a unificare, non a conciliare come in generale si crede, l'esigenza morale e didattica con l'arte — essendo il concreto reale, il fatto con nome e cognome il « fondamento » su cui, unico, « posa l'animo » e « ferma fede » l'uomo — s'appaga nella più generosa e perfetta sintesi che sia stata compiuta. Sintesi cattolica, per eccellenza; di fronte a cui persino il *Faust* è un doloroso tentativo e l'*Orestiade* un solenne prefazio. — Ma tutta l'opera d'Ibsen (che non si concentra in nessun capolavoro centrale: e ciò dice già assai) è uno smaniante impulso di rinnovo e di predicazione che cerca di calmarsi in una confessione poetica, malcontenta di essere soltanto poesia. Ibsen, assai più che Björnson, appunto perchè non romorosamente, è l'ultimo figlio degli scaldi islandesi che erano i sacerdoti (e qualche volta i re) del loro popolo, che ne stabilivano la costituzione, combattevan con lui in guerra e ne celebravan le glorie nello stesso tempo che ne scrivevano l'oggettiva storia. Uno scaldo in nuovi tempi, senza la

retorica dei discendenti: e appunto perciò tale da doversi imporre lui stesso l'esilio dalla sua famiglia, dalla sua patria e dalla sua desiderata vita.

La crisi scoppia negli anni del *Costruttore*. Il sentimento della morte gli sfiora la fronte, nella solitudine alpestre e quasi lo persuade — si sente — a buttar via l'ambiziosa e maledetta penna. Ma il suo pensiero converte in oro tutto ciò che tocca, e l'uomo affamato di « vivere ciò che fin'ora ha pensato » soggiace disfatto al poeta che scrive la poesia:

« Ero solo lassù. Nell'alta montagna. Arrivai a un grande solitario lago alpino. E il lago lo dovevo oltrepassare. Ma non potevo. Perchè non c'era nè una barca nè un uomo.

E allora mi accinsi, a caso, in una valle laterale. Giacchè pensavo di trovarvi una via alla meta — oltrepassando cime, frammezzo i picchi rocciosi; e poi nuovamente giù, dall'altra parte del lago alpino.

...Sbagliai la direzione. Giacchè via o viottolo non c'era. E marciai tutto il giorno. E anche la notte, ancora. E infine disperai di tornar mai più tra uomini.

...No. È strano — mi pareva come se voi foste spariti in grande grande lontananza, tu con Eyolf. E anche Asta.

Non pensavo a niente. Andavo e mi trascinavo avanti, lungo gli abissi — e gustai la pace e il benessere del sentimento mortale.

Sentivo così. Nessun'angoscia. M'era come se camminassimo io e la morte assieme come due buoni compagni di viaggio. Tutto ciò mi pareva allora così naturale, così semplice. Nella mia famiglia non siamo mica abituati a diventar vecchi.

Sì — d'improvviso fu alla meta. Dall'altra parte del lago alpino.

In questa notte mi riuscì di decidere chiaramente. E così mi voltai e tornai direttamente a casa. Da Eyolf ».

Il piccolo Eyolf è il povero bambino che si sciancò la gamba e poi annegò in mare mentre la mamma eccitava la lussuria del babbo, e il babbo sedeva curvo a tavolino, tutto il giorno, la notte anche, e scriveva scriveva « il grande, grosso libro su « La responsabilità umana » ».

Diceva, questo scrittore, ancor più apertamente nella prima versione del *Piccolo Eyolf*:

« Sì, io sono stato fin qui un uomo felice. Ma ho passato troppo della mia vita a tavolino. Nessuna cura — nessun dolore di qualsiasi specie. Abbondanza a bizzeffe. — E poi, voi due [Asta e Rita, Aurelia e Furia, Maria e Susanna], che eravate qui vicino a me soltanto per adularmi e perdonarmi.

Se guardo dietro a me — libro per libro, uno dopo l'altro li ho mandati nel mondo. Lavori buoni, credo. E bene anche sono stati accolti. E ora doveva venire il capo d'opera. L'insegnamento della vita spirituale.

Non verrà mai, moglie mia. — Non deve venire.

Perchè ha un errore innato.

Ho dimenticato la rinunzia.

Sì, la rinunzia. L'abnegazione. Lo spirito di sacrificio. La gioia di sacrificio. Tutto che dovrebbe costituire il più intimo nocciolo d'una vita.

[E Asta: « Ma allora introduci tutto ciò nel libro! »]

In un libro non sarà introdotto ciò. Ciò che appena ora improvvisamente vidi è: nella mia propria vita sarà introdotto.

Vedi — ogni schiatta ha la sua serie progrediente di generazioni, sale da padre in figlio, raggiunge il massimo che può compiere la schiatta. E poi ricala giù.

[Tu raggiungerai il massimo!]

È stato il grande fallo della mia vita d'aver avuto questa fede.

Ora so che non è così. M'ero rubato un trono regale. Ora ne scendo. Faccio posto.

[A chi vuoi far posto?]

Al legittimo.

[Ma chi, chi, in nome di Dio, è il legittimo?]

È Eyolf ».

Il piccolo Eyolf, lo sciancato che cammina con la gruccia. Nato non si sa perchè, per un momento di follìa e di carne, sottomesso ad eventi oscuri, la povera creatura umana perpetuandosi nel mondo. Piccolo Eyolf: il figlio del loro amore colpevole, la cara parte più nostra dell'umanità: il figlio. Il babbo l'ha tirato su fin qui come « un maestro di scuola » (e difatti era una volta maestro di scuola), severo, accigliato appunto perchè seccato, interessato di sè, della sua opera, non di lui. Non ha sentito che anch'egli era colpa della sua disgrazia, non l'ha *amato*. Ora, dopo la « crisi », la « trasformazione », gli sarà padre.

« Voglio tentare con tutte le mie forze di rendergli, per quanto è possibile, buona e leggera la sua sorte immutabile.
[Ma se egli non sente così profondamente! esclama la moglie — « No, sta convinta ch'egli sente proprio così ».]
Voglio tentar di portare luce in tutte le ricche possibilità che aleggiano nella sua anima di bimbo. Qualunque nobile germe egli porti in sè voglio educarlo, che cresca, dia fiori e frutti. E ancor di più voglio fare. Voglio aiutarlo ad accordare i suoi desideri con ciò che è per lui realizzabile. Giacchè ancora non è arrivato a questo punto. Sogno e proposito egli li indirizza a ciò che non potrà mai realizzare nella sua via. Ma io voglio svegliare in lui il sentimento della felicità.
Eyolf riprenderà l'opera mia. Se egli vuole, s'intende. Oppure deve poter scegliere qualcosa tutta tutta sua. Ciò sarebbe, forse, meglio di tutto ».

Non compiti brandiani imposti, e non sogni gyntiani: siamo alla generosa e umile bontà, risultato della prima, ma fondamentale rinunzia che il poeta Allmers abbia compiuto nella sua vita. Ma il nuovo amore resta proposito, perchè c'è la colpa da scontare prima di poter rinnovarsi. La « crisi » rifà l'uomo, non il suo passato.

Per redimersi bisogna perdere Piccolo Eyolf, perderlo in quanto era nostro, in quanto lo si voleva *possedere*. Perdere il *figlio* Eyolf. « La perdita è appunto il guadagno »: afferma alla fine Allmers, ripetendo con nobile, rassegnato coraggio la parola di Brand. Perdere ciò che era proprio nostro della vita, per espiare ciò che in lei peccammo. Si ritrova, sì, cercando fedelmente, il gioiello incombustibile nella rovina della casa. Ma non si trova più la pace e la felicità individuali (1). E Rita grida: « Ma signoriddio! infine noi non siamo che uomini ». « Eppure — risponde Allmers — noi siamo anche, almeno un poco, imparentati con la libertà del mare e l'assoluto divino ».

Piccolo Eyolf è dunque il doloroso racconto di come Allmers e Rita giungono a scoprire il gioiello, l'amore nelle macerie della loro famiglia, a far rinascere sano nei loro cuori il piccolo Eyolf ch'era il fondamento vero e unico della loro unione. Perdere Eyolf, e trovare i suoi umani coetanei.

Piccolo Eyolf era, perchè segno vivente della loro colpa, il tormento invece che la gioia della loro vita. Era « ciò che rodeva » nella loro casa. È capitata la « vecchia dei ratti », la nuova Gerd (la morte seducente, la pazzia, il frutto del peccato?... Sì, no: è « la vecchia dei ratti », la nuova Gerd; quella che è per Brand; questa che è per Eyolf. Giacchè noi commentatori della vita crediamo

(1) Nella prima versione di *Piccolo Eyolf* Ibsen fece scrivere ad Allmers la poesia preparatoria al *Solness*, mutando naturalmente la « fede » di Alina nella « quiete » di Rita. « Casa », o « Piccolo Eyolf », la distruzione è identica.

che la morte abbia lo stesso viso per tutti, ma il poeta sa che ognuno muore a modo suo). La Vecchia è una di quelle figure ibseniane nate nel tenebroso raccapriccio eccitante dell'anima, dove la nostra sorte sobbolle fangosa con il nostro carattere e da cui tutti i popoli e i grandi poeti tiraron fuori streghe e folletti (1).

È venuta la Vecchia (da giovane è stata tradita) e ha sedotto (l'ama e l'odia) nel diafano impossibile il piccolo sorcio che non sapeva nuotare.

Come il padre non l'amava, la madre l'odiava. In Rita troviamo Rebecca giovane, prima dell'educazione in casa Rosmer. È la donna più apertamente, più brutalmente sensuale d'Ibsen. È la gioia nella sua esistenza cagnesca, vista da un poeta che non spera più da lei nessuna collaborazione, che non crede più nel valore di Rebecca giovane, ma ne fa il passionale demonio tentatore avvinto all'uomo. Parrebbe l'incarnazione del tipo « amante » di Weininger. S'è comperato il suo uomo. Ora lo vorrebbe

(1) Oggi la si chiamerebbe creatura del subcosciente; parola che non si può d'altronde evitare assolutamente studiando Ibsen, e sopratutto l'Ibsen degli ultim'anni. C'è veramente qualcosa di « unheimlich » (concetto germanico che in italiano non si rende, forse per la stessa ragione che non si può tradurre il positivo « Heim », nè si traduce bene i versi dell'*Erlkönig*) nelle apparizioni del « Forestiero », la Vecchia dei ratti, Gerd, « Passeggero sconosciuto », perfino in Edda, in Hilde e in Irene. E non c'è dubbio che una creatura come la Donna del Mare potrebbe dar da pensare assai, e giustamente, al Freud. Soltanto i pedanti non sentono che le streghe, le indovine e anche il malocchio *esistono*. E soltanto i dilettanti isterici ne parlano a tutti i pasti, come i dilettanti d'impudicizia del sesso e i suoi derivati. Ma la parola « superstizione » non ha senso che per i superstiziosi d'altro genere. — E ora appena sentiamo che latente orrore c'è stato in Ibsen, sin da quando scriveva i suoi primi romantici versi.

esaurire, tutto per lei. Quando Allmers le annunzia la nuova risoluzione, essa è più furente di prima: perchè Eyolf è ancora peggio che un libro, è « una creatura viva ». Come il marito non può spartirsi in due: scrittore-educatore, Rita non può dividere il suo cuore fra l'uomo e il figlio, nè può ammettere ch'egli ami e lei e Asta, la sorella. Il marito è nobile, lei carnale: ma la castità fredda di lui vale, in fondo, quanto la impudicizia passionale di lei. Un identico assoluto personale li domina. Egli la sopporta perchè era ricca, bella, calda; ella lo ama, perchè celebre, uomo, perchè è il suo contrario. Il loro amore è « prigioniero della terra »: Piccolo Eyolf. Soggetto a ogni « crisi », mutamento terreno (1). È immutabile soltanto ciò che si libra sopra il mondo, purificato dalla colpa. (Parrebbe che almeno l'amore di Asta sia fraterno — ninfee

---

(1) C'è una poesia d'Ibsen, molto anteriore (del '62), che rappresenta comicamente questa legge delle Complicazioni metamorfiche, che in Piccolo Eyolf è drammatica: C'era un fiore di melo; un'ape se n'innamorò; s'amarono, si fidanzarono. L'ape volò a una spedizione estiva: e intanto il fiore cominciò ad ingrossarsi a frutto. E l'ape tornata non trova più il suo fiore.

Piansero molto pecchia e pomino,
ma il pianto non muta compiuto destino.

E un sorcio, giù alle radici dell'albero, s'innamorò dell'acerbo pomino. Ripartì, tornò l'ape, e lo trovò pomo. E ripiansero invano. Poi un passero domiciliato fra i rami sospirò il frutto. E un giorno il frutto piombò giù, troncò il passero e schiacciò il topo. E l'apina tornata, chè fiori e estate erano finiti, volò nella sua arnia e morì fabbricante di cera. Vedete dunque: tutto ciò sarebbe stato ovviato se l'ape fosse tornata... sorcio; e se poi con il frutto il sorcio si fosse fatto passero — che bella festa, che bella festa!

di Asta, ninfee a Maria! — ma anch'esso non è puro). Quando muore Eyolf, il fatto pare una disgrazia fatale, incoscienza del destino. Ma c'è, ci deve essere il « nesso ». Il dolore della perdita arriva alla coscienza della colpa. La loro *vanità* ha causato tutto: la lussuria di lei, l'ambizione di lui. Allmers non perchè amasse il piccolo Eyolf voleva dedicarsi a lui, ma perchè non credeva più nella sua opera scritta. Voleva qualcosa di nuovo, che lo potesse prender tutto. « Ma non per amore di lui ». È forse questa scena, della reciproca accusa dei due coniugi, la più spietata d'Ibsen.

Poi, c'è la risurrezione, in un sereno compito pietoso.

Ma la soluzione, per quanta simpatia ci aggiungiamo del nostro, e il dramma con cui vi si arriva, non convince. Il tentativo è grande: è di uscir positivamente dalla sua personalità negativa e dalla sua generazione senza vangelo. Morire con un chiaro sì sulle labbra. Si ripete, con animo più sgombro, il proposito di Rosmer; ma Rosmer era grande perchè moriva nel suo sogno. Qui il sogno vuol farsi corpo, perchè il poeta possa quietarsi dell'opera compiuta prima di morire. Ma il poeta ha un bel rompere di movimenti e fatti la continua frase della convinzione intellettuale: essa rimane arida: come l'issamento della bandiera, tanto ben preparato, resta retorico. Ci sono due verità nel dramma: il tormento della responsabilità, del massimo fino allo scrupolo più letterale, e Rita; ma le « crisi » (così ossessionanti), il processo di purificazione è meccanico. La critica che se ne deve fare è l'identica che per la *Donna del Mare*. Soltanto che qui tutto è portato su un piano più alto, dalla nostalgia di morte del poeta. Circola di tratto in tratto l'aria delle grandi cime dove non si respira più. « In su — verso le cime. Verso le

stelle. E verso il grande silenzio ». E sono pur queste veramente le ultime parole del dramma.

Piccolo Eyolf uscì l'11 dicembre '94. Un anno e mezzo dopo Ibsen scriveva a G. Brandes, che lo pregava di venir a Londra: « Oltre a ciò [al non saper bene l'inglese] sto pensando e preparando un nuovo lavoro, e vorrei distrarmene il meno possibile. Poichè mi potrebbe, non le pare? cadere una tegola sul capo, prima che avessi fatto a tempo di scrivere l'ultimo verso. E allora? ». La scherzosa ragione era seria. Lavorava con febbre questi ultimi anni, per paura di perder l'ultimo verso.

Il nuovo lavoro è *John Gabriel Borkman,* il più semplice e schietto dramma d'Ibsen. Il fatto e il commento è terso. Non c'è incrocio e cozzo di forze svariate, inquietudine di troppe complicazioni rigurgitanti, sensi e sottosensi. È il dramma disperato della vecchiaia serena. Una notte, una sola notte d'inverno, senz'alba. Un passo regolare, automatico, di prigioniero, ossessionante, nella camera sempre chiusa; un'amarezza e disfatta senza sfogo. Poi s'esce dalla cella, si respira l'aria libera che avrebbe dovuto — nel nostro sogno di condannati — rinnovarci per la vita, e ci quieta invece nella riconciliazione mortale. Ma s'esce. Ormai si sa e s'accetta che l'ultima ascensione del Costruttore è il montare alla morte, che l'aria della cima di Allmers è troppo sottile e fredda per lo spirito sfinito; ma la coscienza e la rinunzia finale hanno la chiara magnanimità che nella speranza disperante non aveva. Hilde intorbida il *Costruttore Solness*; la volontaria convinzione astrattizza, insecchisce *Piccolo Eyolf.* Qui, nella morte, rinasce la poesia. Nasce l'amore nell'atto in cui ci si pente con la più inutile serietà di aver

peccato mortalmente contro di lui. E l'autogiustizia è tanto più solenne perchè danna ciò che non dipese dall'uomo; John Gabriel Borkman doveva voler la potenza, ciò era la sua sorte: ma sopra la sorte dell'uomo, sopra ciò che gli è dato sta l'assoluta realtà d'Amore. Chi pecca contro di lui, pur perchè era stabilito che così facesse, è giudicato. Nè c'è Dio, nè c'è Margherita che lo salvi. C'è bensì l'uomo che muore.

È una vita morta, nell'intimo, già quando comincia il dramma: « Siamo tre morti — noi tre qui »: diceva nella prima versione Ella stendendo la mano alla sorella nemica sul cadavere del loro uomo. Ciò che in principio vorrebbero è una loro pietosa illusione. Tutti sono come Guglielmo Foldal, l'ex impiegato di banca coinvolto nella sorte di Borkman, che ora scrive commedie e non sopporta si dubiti di lui mentr'egli sa, in fondo, di sognare. Non c'è che la gioventù, Erhard e Frida, a scappar via da quest'aria di sepolcro, crudelmente, passando sopra il corpo di chi li ama, ma senza grandezza nella loro feroce sete di godere la vita, senza ragioni, compiti, scrupoli. Ne hanno diritto: ma anche la loro furia è una così effimera apparenza. Nè Frida sarà una gloriosa pianista, nè Erhard sarà il nuovo giovane amatore. Questa impietosa generazione nietzschiana è già nelle buone mani di Fanny Wilton, cocotte d'alto bordo, con prudente tendenza materna quando si sente invecchiare. È un meschino *ménage à trois* quella fuga in slitta con campanelli argentei. Oh la gioventù a cui bisogna far posto!

I vecchi rimangono, soli. C'è una vera amante-mamma tra essi, Ella, la sorella (gemella) della signora Borkman, come Lona della signora Bernick. Ma Lona, tornata, era ancor giovane e violenta da risvegliare il suo eroe: qui non

c'è gioventù. Qui è troppo tardi. Per tutto il mondo ibseniano è sonata l'ora dell' irrimediabile vecchiezza: e come l'ardita eroina redentrice s'è convertita, s'è composta in nobile, disinteressata, pura accusatrice, così la moglie trascurata, la signora Bernick e Alina, s'è svelata acre, inacidita, violenta vendicatrice. Aurelia e Furia, inutili ambedue, attraverso Nora, attraverso il processo d'una vita, si sono scambiate le parti. « Noi gemelle — sopra lui, che abbiamo amato tutt'e due ». — « Noi due, ombre — sopra il morto ». Le compagne dell'eroe.

In realtà, se voi tendete l'orecchio all'intimo significato delle parole che si dicono questi esseri, il movimento, pur così breve del dramma, vi par un'illusione. Tutto accade in una sera d'inverno, e l'ultima esclamazione dell'atto precedente si riattacca alla prima parola del prossimo. Come in *Fantasmi*. Ma lì veniva a galla, nel giudizio, la verità indeprecabile; c'era dolore, spasimo, dramma nell'agnizione; c'era — nella negazione di tutto — la reale e attiva, benchè inutilmente attiva, grandezza umana. Un sì contrastava, tenace, al no. Qui non c'è veramente un dramma. L'uomo è già esaurito delle sue forze; più che una crisi è un *exitus*; più che una tragedia in quattro atti è una scena lirica in quattro strofe: la seconda lotta — inutile — delle sorelle intorno al figlio dell'uomo che hanno amato; il « Dommedag » (giorno di giudizio), la lotta — inutile — della donna contro l'eroe che l'ha venduta; la lotta — inutile — dei tre vecchi disperati intorno al figlio che vuol godere; l'ascesa mortale dell'eroe accompagnato dalla donna amata. Quando John Gabriel s'accorge che i suoi lunghi anni di aspettativa che si compiesse l'impossibile ed egli ricominciasse la vita, non sono stati che un sogno di prigio-

niero, non c'è più nessun urlo in lui. È una cosa che già sapeva. Quando salendo sul colle deserto di neve gli si scioglie improvvisamente l'oppressione che gli ghiacciava il cuore, non è una nuova, vera libertà che l'invada, ma semplicemente è sciolto dal vincolo della sua dura vita. È un giudizio *John Gabriel Borkman*: ma un giudizio liberato ormai dalla crudeltà logica, un giudizio senza scopo terreno; ripiegamento colpevole e nostalgico nell'amore che si è, in vita, mercanteggiato per la potenza. È la nuova, non più romantica, ma cristiana, identità di amore e morte. È l'epilogo della redenzione mortale. E le parole del poeta hanno perduto la loro consueta verità sillogica di tortura e di preda; la fredda « mano metallica », il nesso implacabile è sciolto e sono come l'umile e rassegnato pianto di Brand. Non c'è più « orgoglio » stilistico in Ibsen. L'eroe e il poeta han vinto nell'ultimo momento di vita la loro avarizia spirituale. *John Gabriel* è un dono d'amore, grave e cupo come di chi, morendo, sa che è fallita la propria opera. I tesori fondi della terra invocanti luce sono rimasti giù nella loro tenebra, a chi per averli ha rinnegato l'amore.

« Tu hai uccisa in me la vita d'amore. Comprendi tu che significhi ciò? La Bibbia parla di un peccato misterioso per cui non vi è assoluzione. Prima, non ho mai potuto capire a che alludesse questo peccato. Ora comprendo. Il mortale, inassolvibile peccato — è il peccato che si commette uccidendo in una creatura la vita d'amore.

Tu hai abbandonata la donna che tu amavi! Me, me, me. Ciò che avevi di più caro sulla terra, tu lo desti via per dei vantaggi. Quest'è il doppio omicidio che pesa sulla tua coscienza! L'omicidio della tua anima e della mia! »

Ma parla Ella, una donna; è naturale che parli così.

Una donna vede le cose soltanto dal lato del sentimento. Un uomo, come John Gabriel, non può avere dei riguardi sentimentali. Egli deve agire con i mezzi adatti al suo scopo. Deve avere la potenza per poter « far felici » gli uomini. Borkman avrebbe voluto essere un Napoleone della banca e dell'industria, un poeta che *realizza* i suoi sogni. E se Ella ha come donna, per sè, ragione, Borkman ha per sè, come uomo, ragione. Come egli aveva diritto di manomettere i soldi e il benessere altrui, egli doveva pur mercanteggiare il suo amore. Anch'esso era una condizione.

Veramente? Forse, finchè l'amore è l'amore della madre e del dottore di Brand. Ma egli amava, egli sentiva che soltanto con la sua amata donna, felice e sicuro del suo amore, egli avrebbe potuto compiere ciò che voleva. Contro la realtà eterna, cristiana d'Amore egli peccò; perchè amò soltanto le ricchezze giacenti « nell'oscura profondità ».

— « Ma io voglio sussurrarvi, qui, nel silenzio della notte... Io vi amo, valori invocanti vita — vi amo con tutto il vostro lucente seguito di potenza e magnificenza! Io vi amo, vi amo, vi amo!

— Sì, laggiù, ora come una volta, è il tuo amore, John. È stato sempre là. Ma qui su, nella luce del giorno — qui c'era un caldo, vivo cuore umano che batteva e pulsava per te. E tu hai rotto questo cuore. Ah, più, più ancora; dieci volte più grave è ciò che hai fatto — tu l'hai venduto per... per...

— Per amore del regno — e della potenza — e della magnificenza, intendi questo?

— Sì, intendo ciò... E perciò io ti profetizzo, John Gabriel Borkman: — Mai riceverai il premio che tu hai chiesto in cambio dell'omicidio. Mai entrerai vincitore nel tuo freddo, scuro regno ».

Anche la potenza viene da Dio, e l'uomo che ha obbedito alle tentazioni di Satana è il fallito e il dannato.

BORKMAN (*vacilla verso il banco, e vi si abbandona di piombo*). — Temo quasi che tu hai profetato il vero, Ella.

ELLA (*va a lui*). — Non *temere*, devi tu, John. Niente di più buono ti poteva accadere.

BORKMAN (*dà un grido e s'afferra il petto*). — Ah ! (*Smorto*). Ora m'ha lasciato.

ELLA (*lo scuote*). — Cos'era, John!

BORKMAN (*si rovescia sullo schienale*). — Una mano di ghiaccio m'afferrò il cuore.

ELLA. — John ! Hai sentito ora la mano diaccia !

BORKMAN (*mormora*). — No. Non una mano di ghiaccio, una mano di ferro, era (*scivola lungo disteso sul banco*).

« Era figlio d'un minatore (1) — il direttore di banca. L'aria aperta non la sopportava ». La liberazione dal carcere fu la morte. « Certo fu più il freddo ad ucciderlo ». « Il freddo dici ? Il freddo — esso l'aveva già da molto tempo ucciso ».

E mutate in ombre le creature che l'amarono.

Quando l'eroe morto si desta sperando di poter rinnovare la sua vita, s'accorge di non esser mai vissuto. E l'aria aperta, a cui egli non è abituato, non fa che placare l'ultimo spasimo. È salvo, ma non resta che morire.

Siamo arrivati all'epilogo.

Ibsen ha settant'anni; sta quieto in patria, onorato, festeggiato. Ha dietro a sè mezzo secolo di attività senza

(1) *Il minatore* è una delle prime e delle più forti poesie d'Ibsen. Sulla sua tomba hanno scritto il suo nome e scolpito un martello da minatore.

tregua: un venticinque opere: la sua vita. La sua esclusiva vita. Ha tenuto fede al suo motto: « Vivere: — guerra con i troldi del nostro cuore e cervello; poetare: su sè stesso tener giorno di giudizio ». È stato deriso, combattuto, non badato: ora è il poeta d'Europa. « Dà una certa soddisfazione esser tanto conosciuto nei paesi tutt'intorno. Ma un sentimento di felicità — no. E, insomma, che vale tutto ciò, in fondo? Bah!... Molti, molti saluti dal suo devoto, ecc. » (lett. 31 luglio '95). E in un banchetto, il 23 marzo '98, a Cristiania egli si lamenta di non essere capace di togliere un solito pregiudizio che gli è stato impedito « in qualche senso »:

« La credenza, cioè, che debba accompagnarsi un incondizionato senso di felicità alla sorte, rara, meravigliosa, che mi è toccata: d'acquistar gloria in molti paesi stranieri. E mi son acquistato anche caldi cuori, pieni di comprensione, là fuori nel mondo. *Questo* prima di tutto e sopratutto. Ma questa intima, vera felicità — non è un tesoro che si trovi, nè un dono. Bisogna acquistarsela a un prezzo che spesso si fa sentire pesante abbastanza. La cosa sta così: chi s'è guadagnato una casa in molti paesi forestieri, là fuori, nel profondo del suo essere non si sente più a casa in nessun posto, forse nemmeno nella propria patria ».

« Pure anche ciò può venire. E io voglio riguardar questa sera come un punto di partenza »: continuava (siamo in un banchetto in suo onore). Ma la verità la confessava al Brandes (8 luglio '97):

« Indovini un po' cos'io mi propongo e sogno e mi disegno come qualcosa di meraviglioso? Questo: stabilirmi a Deresund tra Copenaghen e Heilsingoer, in un posto libero, aperto, da dove io possa vedere tutti i velieri come arrivano da lontano lontano, e lontano lontano partono. *Qui* non posso ciò. Qui tutti

i « sund » sono chiusi — in ogni senso — e intasati tutti i canali della comprensione. O caro Brandes, non si vive invano ventisett'anni là fuori, nelle grandi correnti culturali libere e liberatrici. Qua dentro, o meglio qua su ai fiordi c'è la terra della mia *nascita*. Ma — ma — ma: dove trovo la terra della mia *patria*? Ciò che mi attira di più, è il mare... ».

E aggiungeva: « Del resto vado pensando, qui nella solitudine, a qualche nuova cosa drammatica. Ma ancora non vedo chiaro che ne uscirà ». Il dramma si doveva chiamare *Risurrezione*, e si chiamò invece *Quando noi morti ci destiamo*.

Finiva così: Rubek diceva a Irene: « Oltre la nebbia vedo scintillare la vetta. Eccola dritta, su, e splende nel sole oriente — dobbiamo arrivarci, lassù — per la nebbia della notte alla luce del mattino ». « La nebbia cala sempre più densa più densa giù sul paesaggio. Su, in alto, sopra il mare nebbioso lampeggia la cima nell'aurora ».

Finisce invece così: « Una valanga di neve scivola vertiginosa giù per il monte. Si vede confusamente Rubek e Irene travolti e sepolti nella neve ». La Diaconessa spia, segna una croce nell'aria, dicendo: Pax vobiscum. — Rubek e Irene, morti ormai per sempre all'amore e alla vita, si ricongiungono liberi e magnanimi per l'ultima ascesa. E come vi s'incamminano — attraverso la nebbia fin sulla cima della torre montana che luccica nell'alba — sono travolti giù, morti, in valle.

È l'epilogo. Ogni dramma d'Ibsen è, nel senso che abbiamo abbondantemente visto, un epilogo: un passato scoperto che tronca i protagonisti. Ma, prima, il dramma era la loro cosciente lotta contro di esso, sempre più inane; finchè, arrivati a Rosmer e a Solness, il loro tentativo di opposizione fu come la volontà d'un sogno. Poi non ci fu

più azione drammatica, neanche in questo senso ristretto. Borkmann è una sfinita chiusa. *Quando noi morti ci destiamo* anche il poeta l'ha chiamato epilogo: epilogo dei personaggi posti in scena e di sè, ch'è tutt'uno. E il poeta diceva che se avesse saputo quale doveva essere l'ultima sua opera l'avrebbe scritta in versi. Sarebbe stato, come dei suoi ultimi eroi, la sua ascesa ultima. Il ritorno finale del pellegrino alla sua gioventù, il canto d'Amore d'uno che non ha gustato l'amore di questa terra. La sua vecchiaia senza speranza avrebbe trovato in sè il suo solenne e sereno entusiasmo. Forse avrebbe scritto il capolavoro. Era questo il suo momento: una superbia di freddo giudice, un casto egoismo d'artista che riconoscendo il peccato e l'errore della loro esclusiva vita, vedono e sanno nella nuova umiltà ciò che mai prima i loro crudeli sforzi non hanno raggiunto. Il verso sarebbe stato il solvimento e la soluzione.

È a questo « verso » che tende tutto il declinare della fede giovanile d'Ibsen, tutto il suo stile. Dopo Brand avemmo il periodo. Avemmo la vera prosa, tenace e confinante. La rete di ferro dell'inevitabile parola. Fiorì il sasso. Poi la proposizione lasciò le sue maglie, turbata e sfatta dall'ironia interna; fu loquace; fu « discorso detto », nella pigrizia del *Nemico*, magnifica bestiale cotidianità dell'*Anatra*. Dopo tentammo di accedere alla prosa franca e libera, alla bontà severa del carattere umano. Bisognava ch'entrasse la gioia del nostro animo intollerante, che la nostra parola così dolorosa in fondo, fosse affettuosa e nobile nel suo dolore (La grandezza di *Edda Gabler* è forse qui, che il poeta circonda di affetto e nobiltà la sua creazione. È forse l'unica opera d'Ibsen dove il poeta abbia « pietà » — secondo il detto wildiano — per la

sua opera. L'unica in cui egli gode puramente d'esser poeta). Ma c'era Ibsen, c'era l'umanità — oltre il poeta: e il *Costruttore Solness* fu il tentativo di quella sintesi che unici fra i viventi soltanto Eschilo, Michelangelo e sopratutto Dante (forse, Goethe anche) compirono. Ma mancò la rinunzia che essi fecero: « la nota non venne ». E con Borkmann, la parola marcò il passo nella sua camera-cella, e liberazione fu spirare.

Brevi frasi, rotte intimamente, circonvolte da una strana pietà nostalgica. Nostalgia di patria e di casa, nostalgia di amore e di vita, nostalgia di caldo, ignoto e libero mistero. Il mare. Non espressa, non canto. Ibsen muore chiuso nella sua giacca di seta nera. Ma c'è nel suo viso e nel suo stile barlumi improvvisi di accorata debolezza, come un pianto silenzioso a Dio. « Io lo chiamo il pentimento d'una vita fallita ». — Piangi? Prima dovevi piangere, dice Gerd a Brand. Ma Brand davanti al volere maligno che gli ha dimostrata vana tutta la sua opera, risponde: Rimane l'aspirazione. Irene non è stata la calda pace della vita veramente vissuta, non è stato l'amore « di questo caro meraviglioso, di questo strano mondo — no, *questo* amore è morto in noi due »; ma è ancora « la donna che in te ha visto il mio sogno »: — « E dunque mi vuoi tu seguire, mia sposa piena di grazia? » — « Io seguo volentieri e pronta il mio signore e padrone ». È Irene. C'è l'aria serenamente mesta del purgatorio; non s'arriva al canto ebbro del paradiso.

Quando noi morti ci destiamo è un epilogo, non un giudizio. È un rimorso senza espiazione, perchè la colpa è stata espiata tutta la vita; è un « rimordente pentimento »: rimordente, perchè non c'è l'abbandono definitivo nella contrizione; pentimento e non rimorso, perchè d'una colpa

di cui l'individuo non può essere veramente responsabile davanti al suo tribunale. E perciò scoppia così, spontaneo e improvviso, e così magnanimo. *Quando noi morti ci destiamo* è il massimo a cui possa giungere la grandezza umana, morta la fede e disseccato l'amore.

La colpa è questa: essere stato casto per l'arte, essere stato freddo verso la giovane vita per ubbidire l'orgoglio della propria cosidetta missione (Ma era una missione, *deve* esser stata una missione). Non esser vissuto, ma essersi servito della vita e dell'amore come modello della propria opera. Essersi accostato esteriormente agli uomini, per averne l'intima esperienza artistica. Aver rubato l'anima della donna (— soltanto nella donna io posso dar forma concreta ai miei ideali — diceva Goethe), lo spirito della realtà non per fruttificar lei e portarla veramente nel grande regno promesso, ma per creare il capolavoro. Diciamo pure che è il dramma e la colpa della poesia verso la vita; ma ricordando cos'era poesia e cos'era vita per Ibsen. Dante e Goethe in opposto tono superano la contradizione: Ibsen muore piegato sotto il suo peso. Catilina l'aveva enunciata; Rubek la solve nella morte. Ma Ibsen che scrisse ciò, sa che anche in questo definitivo momento egli è « poeta », cioè un artista che ha voluto essere l'uomo.

« Solo fabbricati; niente di verde ». Solo volontà, solo lavoro, solo sforzo; non spontaneità, vita, immediatezza. Anche nell'artista: e Ibsen lo sa. L'angoscioso spasimo suo verso la vita è nello stesso tempo desiderio supremo di vera, istintiva arte. Non venne. Mancò l'amore a questo grande poeta della vita morale.

« Egli scrisse *Quando noi morti ci destiamo* con una tale spasimante e febbricitante eccitazione da inquietare

i suoi ». Sapeva — anche la sua famiglia n'era persuasa — che sarebbe stato il suo ultimo lavoro. Voleva finire. Con il *Quando noi morti ci destiamo* finisce anche la vita d'Ibsen. La sua ultima vecchiaia è assai simile a quella di Carducci. Nel 1900-01 due colpi apoplettici lo riducono a un povero essere inerte e mezzo scemo. Stava lunghe ore davanti al tavolino, senza muoversi; aspettando, come John Gabriel Borkmann. Un giorno il figlio Sigurd lo trovò intento a scrivere dei segni. — Guarda ciò che faccio — gli dice il povero vecchio — sto seduto qui e imparo l'alfabeto — l'alfabeto: e pure una volta ero uno scrittore. — La sua straordinaria fibra resistè per cinque anni fino al 23 maggio 1906.

INDICE[1]

SCIPIO SLATAPER (ricordo di ARTURO FARINELLI) . *Pag.* 1

Preparazione . . . . . *Pag.* 1

Fanciullezza — La famiglia — Gli anni di Grimstad — « Soltanto fabbricati; niente verde » — I primi lavori — Affermazione del carattere — *Catilina* — Nazionalismo e internazionalismo a Cristiania nel quarantotto — La nuova poesia — Wergeland e Welhaven — Attività politica del poeta e il contratto col teatro di Bergen — Le prime opere romantiche — *La notte di S. Giovanni* e *Il tumulo dell'eroe* — *Donna Inger* — Il *Festino a Solhaug* — Fidanzamento con Susanna Thoresen — *Olaf Liljekrans* — *I Vichingi a Helgeland* — Ibsen a Cristiania, direttore artistico del « Teatro norvegese » — Ibsen, Björnson e la « Società norvegese » — Solitudine e scontrosità del poeta — La *Potenza del ricordo* — *Sulle cime* — *La commedia dell'amore* — Malumore in patria per l'aspra invettiva — Stipendio di viaggio supplicato e accordato — *I pretendenti al trono* — Il sogno del popolo scandinavo — La guerra dello Slesvig-Holstein — Ibsen abbandona la patria e discende in Italia.

---

[1]) Ho rinunciato a quell'informazione particolare che offrono gli indici degli altri volumi della mia collana; e mi limito per l'opera dello Slataper a pochi cenni sui capitoli e le idee fondamentali (*A. F.*).

Affermazione . . . . . *Pag.* 81

L'esilio volontario e il rifugio a Genzano — L'immenso silenzio di Roma — Il pensiero insistente alla patria lontana — Occorre la rivoluzione dell'uomo, l'« anima intera » — Individualità; unità morale — Strettezze in famiglia — Il *Brand* epico — Soggiorno ad Ariccia — *Brand,* il nuovo dramma — Malattia del poeta — Il nuovo stipendio — Forze rinate a Frascati — *Peer Gynt* — Giudizio dell'opera in Norvegia, considerata come uno sfogo ingiusto — Björnson — Amicizia perduta — *La lega della gioventù* — Viaggi del poeta in Germania, a Stoccolma, verso l'Alto Nilo, nel Mar Rosso — Ritorno a Dresda — La bionda Maria (*Ninfee*) — Odio del poeta per il prussianismo verso il '70 — « Tutta l'umanità è su falsa strada » — *Giuliano l'Apostata* che matura a *Cesare* e *Galileo* — Vero amore di Ibsen per la sua Norvegia.

Prosa . . . . . » 147

Il nuovo contenuto dell'epoca nuova — Il morto a bordo del vascello della civiltà europea — I *Sostegni della società* — Ibsen a Roma — Storia di *Nora* — Ibsen e il femminismo — *Casa di bambole* — Accoglienza strepitosa, ma ignorante, del dramma — Roma, l'Italia e Ibsen — Il soggiorno estivo a Gossensass — Ibsen ritratto nella piena maturità dell'ingegno e della persona — Autobiografia poetica immaginata e non scritta — I primi appunti per i *Fantasmi* — Il dramma — Limiti dell'arte ibseniana — Il « verismo » di Ibsen — Le creature del poeta sedute e raccolte per i duri, gl'inesorabili giudizi — L'idea centrale che regge il mondo — Mondo povero, dedotto e non indotto — Secchezza luterana — Smania di aria, di luce, di sangue che vi assale leggendo Ibsen — Riprendete Shakespeare — Vita giudicata, non mai goduta — Necessità dell'estremo sforzo — Tutto o niente — Letizia e umiltà mancate — Incapacità di amore — Nessuna vera comunione con Dio —— Kant fattosi Haeckel.

MAY 2

DATE DUE

FEB 06 2001			
FEB 09 2001			
			Printed in USA

COLUMBIA UNIVERSITY
0029901391

839.817 DS4

Slataper.

Ibsen.

17 FEB 17 8 MAY 17